

5

TEMAS Y TESTIMONIOS

SILVIA MAGNAVACCA

EL DESEO:
HILO CONDUCTOR
EN LA *DIVINA COMEDIA*



PROGRAMA DE INVESTIGACIONES MEDIEVALES
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas
PRIMED-CONICET

COLECCIÓN

TEMAS Y TESTIMONIOS

5

EL DESEO: HILO CONDUCTOR EN LA *DIVINA COMEDIA*

por

Silvia Magnavacca



Programa de Investigaciones Medievales
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
(PRIMED-CONICET)

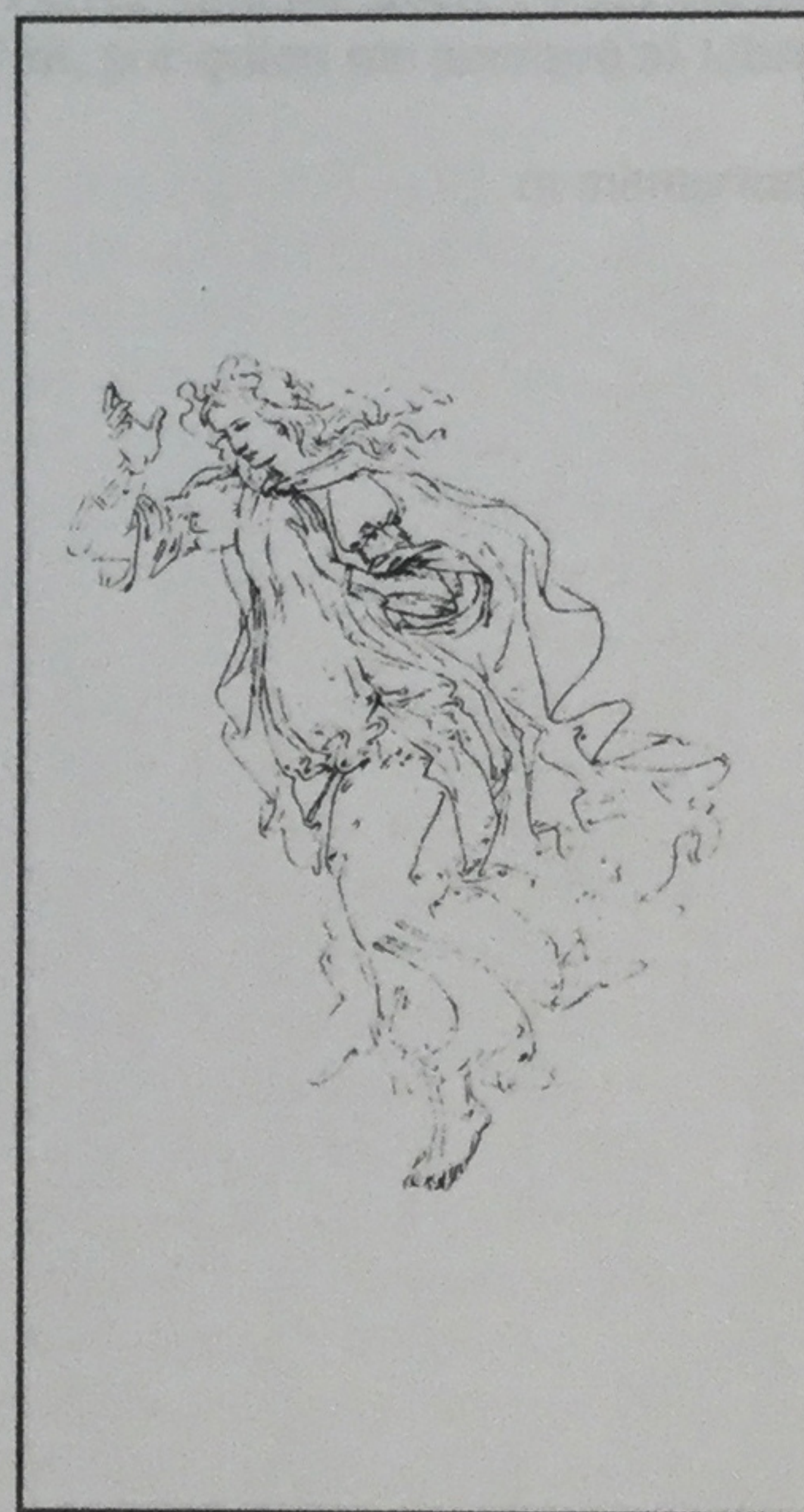
1992

5

TEMAS Y TESTIMONIOS

SILVIA MAGNAVACCA

EL DESEO:
HILO CONDUCTOR
EN LA *DIVINA COMEDIA*



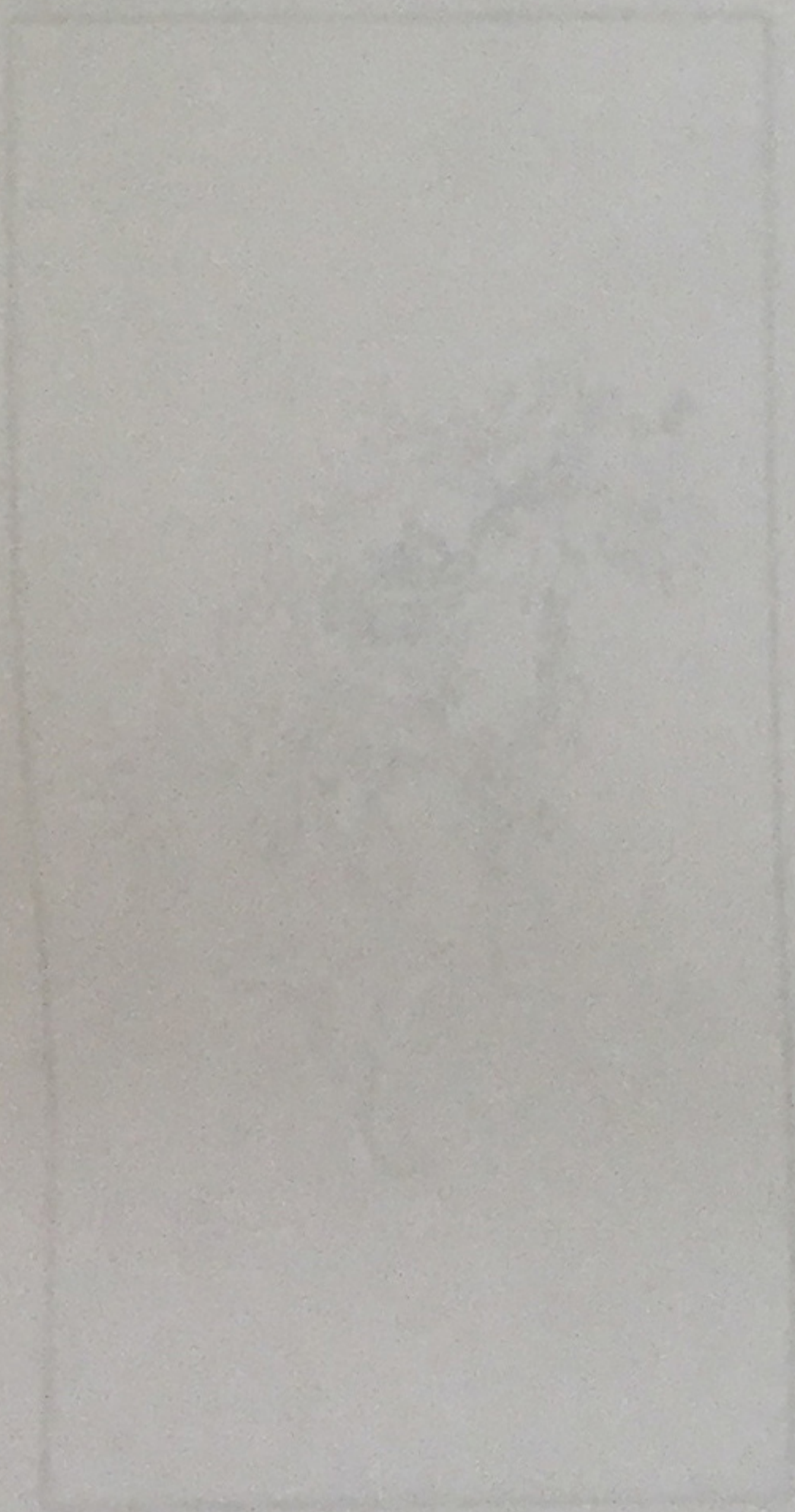
PROGRAMA DE INVESTIGACIONES MEDIEVALES
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas
PRIMED-CONICET

PROGRAMA DE INVESTIGACIONES MEDIEVALES (PRIMED)

Directora: Dra. NILDA GUGLIELMI

Subdirectora: Dra. RAQUEL HOMET

Secretario Académico: Prof. ARIEL GUIANCE



Colección **Temas y Testimonios**
Fundada por Nilda Guglielmi

ISSN 0327-27-96

ADVERTENCIA

Este libro es el resultado de una labor de investigación y de una labor de síntesis, que ha sido posible gracias a la colaboración de muchos amigos y colegas, a los que quiero agradecer de todo corazón. En particular, quiero agradecer a Esteban Ferrer, que me acercó a los libros; y a María Pini, por quien me acerqué al Libro.

Este libro es el resultado de una labor de investigación y de una labor de síntesis, que ha sido posible gracias a la colaboración de muchos amigos y colegas, a los que quiero agradecer de todo corazón. En particular, quiero agradecer a Esteban Ferrer, que me acercó a los libros; y a María Pini, por quien me acerqué al Libro.

A Esteban Ferrer, que me acercó a los libros;
y a María Pini, por quien me acerqué al Libro

in memoriam

El presente libro es el resultado de una labor de investigación y de una labor de síntesis, que ha sido posible gracias a la colaboración de muchos amigos y colegas, a los que quiero agradecer de todo corazón. En particular, quiero agradecer a Esteban Ferrer, que me acercó a los libros; y a María Pini, por quien me acerqué al Libro.

Este libro es el resultado de una labor de investigación y de una labor de síntesis, que ha sido posible gracias a la colaboración de muchos amigos y colegas, a los que quiero agradecer de todo corazón. En particular, quiero agradecer a Esteban Ferrer, que me acercó a los libros; y a María Pini, por quien me acerqué al Libro.

Este libro es el resultado de una labor de investigación y de una labor de síntesis, que ha sido posible gracias a la colaboración de muchos amigos y colegas, a los que quiero agradecer de todo corazón. En particular, quiero agradecer a Esteban Ferrer, que me acercó a los libros; y a María Pini, por quien me acerqué al Libro.

ADVERTENCIA PRELIMINAR

Los libros suelen hablar de libros. Es frecuente también que los sueños evoquen otros sueños. En el transcurso de uno de ellos, habido durante los días de su juventud, confiesa Ricardo Güiraldes haber recorrido una galería de celebridades. Como no podía ser de otra manera, ahí estaba Dante. "Erguido, con el Arno a la espalda, perfila su nariz de águila heroica sobre la policromía, leprada de ventanas, del Pontevecchio. En su diestra una pluma, en su siniestra, un conglomerado de papeles, cuya carátula lleva el título *La Divina Comedia*, en caracteres puro estilo florentino. Es un futuro 'libro entre los libros', no para leerse, pero sí para decir que se ha leído; no para entenderse, pero sí para ser comentado"¹.

Con unos pocos trazos, el escritor argentino nos ha devuelto la más familiar imagen alighierina. La mención de su breve sueño remite, además, al relato de ese otro largo sueño que es la *Comedia*. Pero también pronuncia en voz alta una verdad no justamente digna de celebrar: en la historia del pensamiento occidental, pocas obras hay tan citadas como el Poema dantesco, ese "libro entre los libros" más comentado que comprendido.

El propósito de este breve ensayo sobre él es, de un lado, ambicioso; de otro, modesto. La pretensión consiste precisamente en que no intentaremos comentar algunos pasajes de la *Comedia*, sino presentar una posible comprensión global de la obra, pero sin que nos anime esa intención de erigirla en normativa, que —implícita y razonablemente— suele alentar en la mayoría de los intérpretes. Así pues, no seguiremos a fondo sus polémicas puntuales para intervenir en ellas, porque no se aspira a contraponer en cada caso discutido una interpretación o comentario más a los ofrecidos por autorizados eruditos. No obstante, en muchas ocasiones, podrá parecer que es justamente eso lo que se está haciendo. Por tanto, nos apresuramos a aclarar el procedimiento metodológico por el que se ha optado: hemos partido de una perspectiva abarcante de la totalidad de la obra, enfoque que se asume sólo a manera de hipótesis interpretativa, con el objeto de explicitar cuál es el marco de referencia general en el que se encuadra el tema que nos ocupará: el del deseo como hilo conductor en la *Divina Comedia*.

Así, el presente trabajo se compone de dos partes: en la primera, se esbozará dicha hipótesis subrayando su carácter de tal. Esto significa que se aludirá a comentaristas e intérpretes con el mero propósito de expresar más claramente, por oposición o semejanza, nuestro propio punto de vista y no con el de abonar tesis que confluyan en el mismo, ni con el de combatir perspectivas opuestas. En otros términos, se apelará al recurso habitual de las referencias para ir perfilando el enfoque que se sustenta, mediante adhesión o descarte de las posiciones establecidas por las *auctoritates* en el Poema Sacro. Tales posiciones no serán relevadas ni discutidas de manera exhaustiva, porque no es éste un trabajo que aborde sistemáticamente problemas de crítica literaria. Pero la misma índole de la obra, cuyo sentido último ha sido y sigue siendo tan discutido, hace imposible eludir las interpretaciones tradicionales, algunas de las cuales resultan —siempre parcialmente— más convincentes que otras. Es, pues, la polisemia de la obra capital de Dante lo que exige dar previa cuenta de la lectura que se hace de un texto tan polémico.

De este modo, la segunda parte, dedicada a la cuestión del deseo en la *Comedia*, como tema axial sobre el que se articulan los diversos planos del universo medieval y dantesco en particular, cobra un significado del que carecería sin la presentación de su marco general. En sentido inverso, el rastreo de un tema que se postula como clave de la obra hará las veces de piedra de toque del propio enfoque: sólo si éste es viable podrá revelarse aquél como uno de los ejes del mundo dantesco. Y al revés: sólo si la cuestión del deseo estructura efectivamente ese mundo,

1. R. Güiraldes, "Carnaval de inmortales", en *El cencerro de cristal, Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1962, p. 73.

podrá sostenerse la visión que se tiene del mismo. No se quiere sugerir con esto nada que evoque cualquier vicio de circularidad. Simplemente se alude a la necesidad de la coherencia global exigible a toda interpretación, sin pretender, empero, que ésta sea verdadera de modo excluyente. Sí se aspira a mostrarla como otra posible interpretación legítima.

En primer lugar, sería un error el solo hecho de reivindicar la propia lectura como la única cierta respecto de una obra que por su mismo carácter alegórico se abre a una pluralidad de sentidos. No obstante, y en segundo término, cabe reiterar lo que tantas veces se ha señalado: esa pluralidad de significados, que es dable encontrar en muchos grandes libros y, *a fortiori*, en el que nos ocupa, constituye de hecho una interpelación al lector en cuanto que reclama de éste una elección básica. Con el fin de alcanzar una real comprensión, ha de optar por la dirección que considere última, definitiva, esencial en la obra, aquella en torno de la cual se entretajan los demás significados posibles. Pero, finalmente, hay que subrayar que la elección que en ese sentido se haga, cualquiera ella fuere, deberá estar, como toda elección humana, sustentada por la responsabilidad.

Ahora bien, en nuestra opinión, una lectura responsable lo es en la medida en que cumpla con dos condiciones indispensables: la primera es la de respetar el texto, es decir, la de no forzarlo en pro de un prejuicio interpretativo sin asidero en el único punto de partida inexcusable de toda hermenéutica: la letra. La segunda condición que torna atendible una determinada lectura es la de su coherencia interna: en tal sentido, es necesario procurar que la propia intelección del texto lo tenga en cuenta en su totalidad, con el fin de comprobar si dicha comprensión puede contener efectivamente o no a la obra en su conjunto. No es infrecuente tropezar con lo que se ofrece como un comentario puntual, pero que, en realidad, no obedece a una acotación sino a una lectura fragmentada. Así, al obviar la visión global, se cae en lo arbitrario o, sin más, en lo caprichoso.

Cualquiera sea el juicio que merecieren las páginas que siguen, quien las lea puede tener la certeza de que se ha procedido con el ánimo sostenido de respetar lo escrito en el Libro.

PRIMERA PARTE

¿QUE ES LA *DIVINA COMEDIA*?

PRIMERA PARTE

¿QUE ES LA DIVINA COMEDIA?

1. Bosquejo de algunas interpretaciones

En tiempos de Dante, los escolásticos solían abordar cuestiones capitales desglosándolas metodológicamente en dos aspectos: *an sit*, si existe; y *quid est*, qué es. Respecto de la *Divina Comedia*, como es obvio, el primer problema no se presenta. Con relación al segundo aspecto, en cambio, las dificultades son verdaderamente arduas. Pero no surgen cuando se pregunta, por ejemplo, si es una obra poética o religiosa. De hecho, es susceptible de ser estudiada desde el punto de vista literario, histórico, doctrinal, biográfico, artístico, etc. En principio, esto no constituye un problema interno del texto mismo, sino que compete al plano de abordaje que se elija; la acotación previamente establecida siempre es externa. Así, de seleccionar un punto de vista literario, por ejemplo, se tendrá que examinar el grado de innovación implicado en la obra en ese sentido.

En el marco de intereses de una historia del pensamiento, en este ensayo se opta por un enfoque eminentemente filosófico, del que no se podrán excluir, empero, algunos elementos de juicio provenientes de otras disciplinas, como la teología o la retórica, debido a la complejidad del texto. Pero es precisamente desde la perspectiva que hemos elegido donde emergen las dificultades más serias.

Obra de un cristiano exclusivamente tomista, de un averroísta que se retracta, de un cripto-disidente, de un exiliado político que finalmente ve en la religión el único camino, de un reaccionario que lucha por la restauración de un ideal ya perimido, de un profeta que anuncia el movimiento humanístico, de un arquitecto de utopías... sobre el tapete de la *Comedia* se barajan las más diversas opiniones. Buena parte de ellas es atendible, en la medida en que cada una podría tener, en principio, asidero en el texto. Pero, en un segundo análisis, en el que se amplíe la perspectiva, no todas se muestran convincentes. Resumamos nuestra impresión general acerca de los enfoques que sustentan algunos autorizados dantólogos.

Para Michele Barbi, quien enfatiza la fe religiosa de Dante, el Poema es, fundamentalmente, la obra de un cristiano; mejor aún, la de un creyente que no sólo no ha flaqueado nunca en su fe, sino que ha sido capaz de mostrar, en su texto definitivo, sensibilidad mística. Desde esa perspectiva, Barbi niega que exista una ruptura entre el Poema y el *De Monarchia*². Esta referencia a la obra política por excelencia de Alighieri requiere algunas precisiones. Por lo menos, conviene recordar que allí, después de haber insistido en la separación entre la Iglesia y el Imperio, en el discutido párrafo que cierra el tratado, Dante parece subordinar el poder terreno al espiritual. Pero muchos subrayan — en nuestra opinión, con acierto — que es precisamente el ámbito espiritual y no clerical *formaliter*, al que él hace alusión. Es obvio que siempre ha hecho muy claramente esa distinción; de lo contrario, no se explicaría la dureza con que se refiere a muchos pontífices en una obra traspasada de sentido religioso como la *Divina Comedia*. Por esa razón, Barbi no encuentra contradicción entre ésta y el *De Monarchia*.

Diferente en matices importantes es la opinión de Bruno Nardi³. Según este eminente dantólogo, el Poema Sacro implica, por parte de Dante, un reinstalarse en la mentalidad medieval

2. Cf. por ejemplo, "Nuovi problemi della critica dantesca", en *Studi danteschi*, XXIII (1938), pp. 46-77.

3. Cf. *Saggi di filosofia dantesca*, Milán-Génova-Roma-Nápoles, 1980.

cristiana, con su acento en la preeminencia del plano trascendente, con su insistencia en la subordinación de la razón a la fe, y con su afirmación acerca de la necesidad de la Gracia. Nardi enfatiza —quizás exageradamente— este último aspecto, lo cual se hace evidente, por ejemplo, en su análisis del Ulises dantesco⁴. Pero se opone a la tesis de Barbi en lo que concierne al lugar que ocupa la *Divina Comedia* en la evolución de Dante: Nardi pone cierto acento en el averroísmo dantesco, no sólo en el plano político — con la defensa de la separación entre el poder imperial y el eclesiástico— sino también en el estrictamente filosófico, al haber postulado el florentino, según él, la independencia de la filosofía respecto de la revelación divina. Por eso, Nardi considera el Poema como una verdadera retractación, por medio de la cual Dante repudia el averroísmo que habría profesado a lo largo de buena parte de su vida, si bien compatibilizándolo con doctrinas de otras corrientes. El argumento central de Nardi consiste en hacer depender la doctrina de la separación entre Imperio e Iglesia de una de las tesis capitales del averroísmo latino: la de la doble verdad. Volveremos sobre este problema. Por ahora, sintetizamos la tesis nardiana diciendo que, si bien mantuvo la afirmación política de la misión asignada al Imperio, en la *Comedia*, Dante reestablece “esa relación de subordinación entre razón y fe, que estaba implícitamente negada en la *Monarquía*”⁵.

Guiberteau⁶ se acerca a esta posición, al menos, en un aspecto: también para él, el Dante del Poema Sacro sería un “arrepentido”. Sólo que, según Guiberteau, no habría partido, en su supuesta crisis intelectual, del averroísmo sino de ciertas líneas gnósticas que incluyen ritos iniciáticos.

Por carriles muy distintos discurre la tesis de Fortin⁷. Parte de premisas que consideramos inobjectables: en primer lugar, indica que Dante se proponía comunicar su visión global del mundo precisamente a través de la *Comedia* y no mediante el resto de sus obras. En segundo término, señala que esa visión entrañaba el objetivo de una pedagogía moral; la de hacer a los hombres más virtuosos y felices, ya que la figura del poeta como educador y aun como legislador, como se sabe, no era rara en la época. Ahora bien, aunque, por necesidad impuesta por dicho objetivo, el Poema Sacro está redactado en una clave accesible a todos, en diversos grados de comprensión, Dante mismo —recuerda Fortin— exhorta al lector a agudizar su mirada, a descubrir otros niveles más hondos y ocultos de intelección, corriendo “el velo de los extraños versos”.

El problema que nos presenta la visión de Fortin radica justamente en haber llevado a su extremo esa advertencia dantesca de *Infierno* IX, 63, es decir en haber exagerado las posibilida-

4. Cf. *Dante e la cultura medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1990, cap. IV.

5. *Saggi...*, p. 256. Este subrayado, como los que siguen, salvo indicación precisa en contrario, es nuestro. Una expresión coloquial que Nardi se permite unas líneas más abajo dará cuenta cabal de su punto de vista: al referirse al famoso pasaje final del *De Monarchia*, escribe que Dante “...ritornando sui suoi passi, si accorge di averla fatta grossa o, per lo meno, di aver passato il segno, e cerca quindi di temperare il tono troppo assoluto delle sue parole. Sennonché la scusa è magra, e non basta ad attenuare la sostanza di quanto era stato affermato...”. Al leer entre líneas los trabajos de Nardi es imposible despojarse de una impresión: en el fondo, él parecería reprochar a Dante la limitación generalizada que quiso oponer al poder eclesiástico, ya sea en la administración de los asuntos políticos, ya sea en lo que concierne a la determinación de cuestiones doctrinales. Quizás esto haya llevado a Nardi a sospechar del cristianismo ortodoxo previo a la *Comedia* y a intuir en ésta una posible “conversión” doctrinal del florentino. De ser cierta tal impresión sobre el enfoque nardiano, él derivaría de una poco clara distinción entre una posición cristiana y una posición política pro-clerical, diferencia que sí establece Barbi. Por nuestra parte, adelantamos una línea de reflexión según la cual, cuando Dante ataca de manera tan frontal a miembros del clero, lo hace justamente guiado por un celo cristiano: por considerar que dichos miembros, en especial, los papas, han traicionado el mensaje evangélico. En este sentido, no vemos conversión alguna en la *Divina Comedia* en relación con el *De Monarchia*. Como en toda obra política, en ésta subyacen supuestos éticos. Estos mismos son los que se desarrollan en la *Comedia* con la fuerza y la inmediatez plástica que permite su expresión poética.

6. Cf. *L'énigme de Dante*, París, 1973.

7. Cf. *Dissidence et philosophie au Moyen Age*, París-Montreal, Vrin-Bellarmin, 1981, especialmente cap. IV-VI.

des alegóricas del texto hasta considerarlo poco menos que criptico. Así, llega a postular la identificación que Dante, guiado por supuesta intención profética, habría hecho de sí mismo con el nuevo Adán. Para ello, apela a coincidencias numéricas, acrósticos, criptogramas, etc., como si, pese a admitir explícitamente la ortodoxia teológica de Dante, Fortin no pudiera desprenderse de ciertas sospechas al respecto y, sobre todo, de su propio afán de encontrar más de lo que el poeta dejó "tras el velo de los extraños versos". Por eso, sugiere la hipótesis de un Dante pagano que redacta una epopeya en clave cristiana para eludir la persecución eclesiástica. Más aún, refiriéndose a la religiosidad dantesca, Fortin escribe entrecomillada la expresión "la 'fe' del peregrino"⁸. Pero resta un hecho incontestable que él mismo tiene la probidad intelectual de consignar: el poeta de la visión beatífica no podía haber sido otra cosa que un auténtico creyente. Quizá Fortin se resista a aceptar la fuerza de éste, su propio argumento, impulsado por su interés en los disidentes medievales y, especialmente, por la tesis final que sustenta acerca del imperialismo en la *Comedia*, que ve como una instancia en la que el florentino extrema su posición política.

En este sentido, su perspectiva no coincide puntualmente, pero sí confluye con la de A. P. d'Entrèves⁹, según el cual Dante habría alcanzado en el Poema la culminación de un itinerario de reflexión política que, partiendo de las cuestiones concernientes a la ciudad, se habría concentrado en las del Imperio, para arribar, en la obra que nos ocupa, a una solución religiosa del problema político medieval. La confluencia de opinión de estos dos autores, se da en el hecho de que ambos mantienen un enfoque que aborda la *Comedia* como una prolongación del pensamiento político dantesco en el sentido estricto, es decir, técnico o práctico de la palabra. Encuentran, entonces, que ésta es su dirección esencial y no — como tendremos ocasión de sugerir — un aspecto emergente de ella.

Otro tanto ocurre con la visión de J. Goudet¹⁰, cuya opinión es más severa: haciendo propio el criterio de rastrear el periplo intelectual del Dante político, considera que el Poema constituye una verdadera — y lamentable — involución en él. Mientras que en el *Convivio* y el *De Monarchia*, Dante impulsa a su siglo a romper con la dependencia teocrática y se convierte en el arquitecto de la moderna separación Iglesia-Estado, en la *Comedia*, según Goudet, daría varios pasos atrás. Así, este autor ve en ella una suerte de retractación. En esto se acerca a Nardi, sólo que lo que él lamenta, en el italiano parecería motivo de celebración. Más aún, para Goudet, la *Divina Comedia* es una obra reaccionaria y tradicionalista, en la que Dante habría vuelto a atar la sociedad civil al orden religioso.

Las opiniones relevadas hasta ahora presentan una característica común: todas siguen un criterio lineal, casi biográfico y, por así decir, evolucionista, en cuanto que intentan descubrir el *quid* de la *Comedia* por confrontación con el resto de la previa producción dantesca y desde ella. Por eso, este abanico de interpretaciones apenas esbozadas da lugar a una impresión: la de que, aun cuando se está hablando del Poema Sacro, el verdadero interés de la investigación no está centrado en él sino en obras anteriores, especialmente, el *De Monarchia*. De ahí que el debate sobre la *Divina Comedia*, en estos autores, gire en torno del grado que alcanzó ya el carácter innovador de Dante como pensador social, ya el de su fidelidad a la Iglesia. Por cierto, ambos aspectos quedan vinculados, si se tiene presente sólo el plano estrictamente político de su pensamiento. Al seguir esa perspectiva es inevitable desembocar en la *Comedia* prejuzgándola una obra donde el florentino habría querido fijar su posición definitiva respecto del Imperio y el Papado, y respecto de la relación entre razón y fe.

Por nuestra parte, creemos que, aun si se tuviere ese legítimo interés primordial en el pensamiento dantesco, es decir aun cuando se atendiera a la *Divina Comedia* con la esperanza de zanjar cuestiones que han quedado pendientes en la obra anterior de Alighieri, bien podría se-

8. *Ibid.*, p. 147.

9. Cf. *Dante as a political thinker*, Oxford, 1952.

10. Cf. *Dante et la politique*, París, 1969.

guirse la dirección inversa: en lugar de llegar al Poema, partir de él, asumiéndolo en su totalidad. Tal vez se encontraría entonces que esa totalidad excede en mucho una suerte de definitivo testamento político. Lo hace en la medida en que contiene los supuestos y los fundamentos de ese aspecto de su doctrina. Por eso, puede iluminarlo.

No obstante esa reserva de fondo sobre el camino seguido por los autores citados, quizá sea oportuno indicar brevemente las líneas generales de sus respectivas posiciones con las que coincidimos y aquellas con las que disentimos. Sólo porque ello nos dará ocasión de ir perfilando nuestros propios supuestos.

De la tesis de Barbi, aceptamos plenamente su afirmación acerca de la real y sincera adhesión dantesca al dogma cristiano. Las sospechas albergadas por Fortin no parecen suficientemente fundadas, no sólo porque el autor del *Infierno y Purgatorio* es el mismo que cantó el *Paraíso*, sino también por otro hecho: desde el punto de vista religioso, contradecir o rechazar alguna afirmación del dogma es, sin duda, más grave que combatir el poder temporal de la Iglesia en defensa del que competía al Imperio. Pero, desde el punto de vista político, es posible que esta última razón diera lugar a una persecución tan obstinada como la que podía promover la primera. A comienzos de 1302, Dante hubo de optar por el destierro definitivo — por esa muerte civil tan dolorosa para él —, con el objeto de eludir la hoguera. De modo que es improbable que, a partir de ese momento, cuando, en el último trecho de su vida, redacta la *Comedia*, haya puesto tanto cuidado como supone Fortin para neutralizar una persecución que, de todas maneras, ya se había encarnizado contra él. Ella le impuso límites a su actividad, pero no el silencio. El hombre que osó condenar tan ferozmente a Bonifacio VIII, el que recrimina con tanto celo cristiano a los dominicos y franciscanos de su siglo, el que ensalza la santidad de manera tan sublime, no tenía por qué ser críptico a la hora de aludir al dogma tal como entonces se hallaba fijado¹¹.

De la interpretación de Nardi subrayamos, en cambio, lo que no siempre se tiene debidamente en cuenta: la condición de síntesis de la mentalidad medieval que ostenta el Poema. Está fuera de duda que en él se presenta el mundo del Medioevo italiano en la culminación al que éste llega en el siglo XIII. Aunque no siempre la perspectiva de Dante coincida con las opiniones vigentes en la mayoría de sus contemporáneos, el hecho es que da cuenta de ellas y, por tanto, del estado de las discusiones en su tiempo. Por nuestra parte, añadimos que, en ese sentido, la *Comedia* puede ser encarada en dos niveles: en el de la *forma mentis* colectiva que trasunta y en el de la ruptura que parcialmente Dante lleva a cabo al respecto, es decir que se la puede abordar en el plano de los supuestos de los que parte y en el de la crítica que hace de algunos de ellos. Es evidente que el primero interesará más a los medievalistas; el segundo, a los dantólogos en especial.

Si se siguiera esta doble perspectiva sobre la base del criterio mencionado, tal vez se encontraría exagerada la opinión de Goudet sobre el carácter tradicionalista del Poema Sacro, por lo menos, en cuanto que lo considera "paleomedieval" y "preescolástico". En su inmensa mayoría, tanto las doctrinas que acepta como las que discute son, en su contenido y en la forma en que discurre su argumentación, decididamente escolásticas, aunque no parezca así a simple vista por la clave poética en que se expresa la obra. Es cierto que, junto con el predominio del tomismo, se pueden encontrar en la *Comedia* rasgos agustinianos, bonaventurianos en particular, y hasta ecos del neoplatónico *Liber de causis*. Pero la estructura fundamental en la que ellos se entretejen es inequívocamente aristotélica. Mal podría hablarse, entonces, de una base doctri-

11. De hecho, no sólo el *De Monarchia* fue incluido en el Index y quemado en varias ciudades de la Italia septentrional, como testimonia Boccaccio en su *Trattatello in laude di Dante*, sino que hasta la *Comedia* corrió el riesgo de un destino parecido, pero por lo que en ella hay de crítica a la actuación política del clero. Así, se prohibió su lectura hasta que el texto hubiera sido suficientemente expurgado, como consta en el suplemento del Index publicado en Lisboa en 1581. Los italianos que participaron del Concilio de Trento impidieron una condena más grave. Al respecto, se puede ver la documentación aportada por A. Valensin, *Le christianisme de Dante*, París, 1954.

nal paleomedieval o preescolástica, toda vez que el edificio escolástico se construye sobre los cimientos de Aristóteles. La regresión sugerida por Goudet tampoco se puede sostener, en nuestra opinión, restringiéndose al aspecto puramente político: desde esa cima que su propia cultura ha alcanzado en el siglo de oro de la Escolástica Dante osa escudriñar con ojo crítico los gérmenes de decadencia ocultos tras algunos de sus rasgos, también tras aquellos que pretendían fundamentar un determinado orden político. Así pues, creemos que la propuesta de restauración de ciertos ideales que, implícita o explícitamente, formula el poeta como consecuencia de dichas críticas se hace sobre la base de concepciones filosóficas típicamente medievales. Dante atesora la sabiduría heredada para arrojar sobre ella la nueva mirada impuesta por preocupaciones presentes, esto es, apela al pasado, a veces inmediato, guiado por la inquietud que le inspira el futuro avizorado y también inmediato. Pero en ningún momento de la *Comedia* alcanzamos a ver que él haya vislumbrado la solución de tales problemas en un remontarse a siglos anteriores.

En un autor de la Edad Media no se puede juzgar como "tradicionalista" o "reaccionaria" la actitud de atenerse a la brújula que pone en sus manos una concepción cristiana del mundo y del hombre. En esto, consideramos atinado el énfasis de d'Entrèves al insistir en el carácter religioso de la solución propuesta en la *Divina Comedia* a la problemática del siglo. Pero remitirse a la ética emanada de una determinada religión no implica necesariamente construir una obra teológico-dogmática. Sólo indica cuál es la cosmo-antropovisión de la que parte y la orientación general que la sustenta, cuyos matices se irán precisando a lo largo de este trabajo. Por ahora, baste decir que, desde ese ángulo que consideramos clave en la interpretación de la *Comedia*, hay que destacar el acierto de Fortin cuando señala el objetivo de pedagogía moral que animaba al florentino en su obra más alta. Mejor aún, cabría agregar que tal objetivo se torna evidente al comprobar la constante que la atraviesa: la confrontación de su visión global del mundo del que formaba parte con el plano ideal de la ética, para exhortar a los hombres a corregir ese mundo. Con todo, no se ha de olvidar que las bases de tal ética eran compartidas por buena parte de los autores del siglo XIII. No se trata, pues, en este caso, de una suerte de código moral personal y heterodoxo, así como tampoco encontramos en la *Comedia* la arbitrariedad que tantas veces se ha reprochado al poeta, aun cuando, en la aplicación de dichas bases a casos concretos, intervenga inevitablemente su subjetividad.

En resumen, nuestro propio enfoque considera el Poema Sacro, en primer lugar, como el texto definitivo de Dante, aquel en el que quedan subsumidos los principios doctrinales que fundamentan el resto de su producción escrita; por eso, guarda una sustancial continuidad con ella. En segundo lugar, juzgamos de particular interés la condición del Poema dantesco de ser uno de los textos que mejor reflejan filosóficamente la síntesis a la que el Medievo llega en su culminación. En tercer término, la vemos como una obra en la que el siglo XIII cobra conciencia crítica de sí mismo, lo que da paso implícitamente a una propuesta de superación de sus limitaciones y grietas. En cuarto lugar, se trata, insistamos, de un Poema ortodoxo desde el punto de vista de la teología cristiana, de la que Dante hace una transposición literaria. En quinto término, y no obstante ello, creemos que se la puede juzgar también como la obra de un disidente, en la medida en que traduce poéticamente la fe de un laico en el seno de una sociedad con cuyo carácter políticamente teocrático intenta romper. En siguiente lugar, es un texto animado por un espíritu de rectificación moral de la comunidad toda y no sólo de sus filósofos, teólogos y príncipes; ello explica la decisión de redactarla en lengua vulgar — lo cual le permite alcanzar todos los estratos de la sociedad—, pero también su clave expresiva, la de la alegoría — lo que le confiere cierto tono, ya profético, ya utópico—. Por último, enfatizamos el aristotelismo fundamental de Dante en la *Comedia*, sobre cuyas variantes filosóficas volveremos.

Tales son, pues, los trazos esenciales de la perspectiva de la que se parte para examinar la obra en su conjunto. Con todo, es menester mostrar el carácter no arbitrario de los supuestos de este enfoque.

2. La carta a Can Grande della Scala

Suele ocurrir que muchos críticos, en el afán de ajustar a sus respectivas hipótesis interpretativas el texto que se ofrece a ellos, descuidan datos históricos insoslayables. Este prejuicio parece una constante tanto en la crítica literaria como en la filosófica. Su reiteración es comprensible, habida cuenta del carácter interpelante de los grandes textos, y de la conciencia que actualmente se tiene acerca de que toda obra es *opera aperta*: desde la pluralidad de sus posibles significados se abre, como decíamos, a la intervención del lector, cuya interpretación, de algún modo, la completa. No obstante, este principio no se puede extender de manera omnimoda, en especial, cuando se trata de una obra filosófica que pertenece al pasado. En tales situaciones, el rigor metodológico impone evitar el riesgo de descontextualizar, es decir, de desgajar el texto tanto de las categorías mentales propias de su época como del objetivo y el sentido que su autor le ha impreso. Este requisito es inexcusable, sobre todo, cuando esa significación última ha sido explícitamente declarada por él. La explicitación se constituye, entonces, en una garantía, una suerte de piedra de toque que, sin coartar el posterior enriquecimiento que el lector aporta, le impide extraviarse en antojadizas conjeturas. Por fortuna, tal es el caso de la *Divina Comedia*.

En efecto, en el epistolario dantesco se encuentra una carta dirigida al vicario general del principado veronés, Can Grande della Scala. Esta pieza es de inapreciable valor, dado que en ella el poeta dedica a su corresponsal la tercera cántica, el *Paraso*, pero extendiéndose en precisas consideraciones acerca de toda la obra. De este modo, constituye una presentación exegética de la *Comedia* redactada por su mismo autor. No se puede, pues, prescindir de ella; mejor aún, cabe volver siempre escrupulosamente a su texto, puesto que proporciona la más segura guía para internarse en el mundo del Poema Sacro. Por eso, sorprende que muchos comentaristas no la tengan debidamente en cuenta: algunos de ellos la citan como introducción a sus tesis interpretativas, pero sin que después lo dicho por Dante mismo a propósito de su obra tenga incidencia real en los respectivos comentarios que ofrecen.

Lo cierto es que durante mucho tiempo la autenticidad de esta carta fue puesta en tela de juicio, en virtud de aparentes contradicciones entre su contenido, bastante tardío en la producción dantesca, y el resto de la misma, especialmente, el *De vulgari eloquentia*. Pero investigadores como d'Ovidio y Vandelli, que se dedican en particular a la evolución del poeta en materia de teoría literaria, han concluido por asegurar su autoría, convalidando así la vieja opinión sostenida por Moore y Toynbee¹². Vayamos, pues, a este decisivo documento.

La carta se abre de modo significativo: se dirige al magnífico y victorioso señor Can Grande della Scala "... su devotísimo Dante Alighieri, florentino de nacimiento, *no de costumbres*"¹³. Es, en efecto, significativo que ya en la apertura Dante cuide de hacer esa salvedad sobre sí mismo, que implica un reproche a su patria — para él tan amada cuanto amarga — de los tantos que se reiteran en la *Comedia*.

Después de la retórica de rigor en el comercio epistolar de la época, ofrece al señor veronés algunas ideas como introducción a la cántica que le dedica. Empero, recuerda que, como ocurre con lo que compone un todo orgánico, si se quiere presentar una sección cualquiera de una obra, es necesario introducir primero al conjunto del cual aquella forma parte. Declara entonces

12. Cf. E. Moore, *Studies in Dante*, Oxford, 1903 y, sobre todo, P. Toynbee, *Dantis Alighieri Epistolae*, Oxford, 1920. La discusión al respecto también registró la tesis — posteriormente abandonada — de que precisamente la parte exegética de la carta no era atribuible a Dante sino a uno de sus contemporáneos y comentaristas. Cf. C. Paolazzi, "Nozione di Commedia e tradizione retorica nella dantesca «Epistola a Cangrande»", *Studi Danteschi*, L (1990), pp. 87-186.

13. Utilizamos en este caso precisamente la edición que Moore ofreció sobre el texto fijado por Toynbee, *Le opere di Dante Alighieri*, Londres, Milford, 1925, *Epistola X*, pp. 414 y ss. En casi todas las ediciones actuales, empero, la carta a Can Grande es presentada como *Epistola XIII*.

que "seis son las cosas que hay que indagar al principio de cualquier obra doctrinal [*doctrinalis operis*], a saber, el tema, el autor [*agens*], la forma, la finalidad, el título y el género filosófico [*genus philosophiae*]"¹⁴. En esta enumeración, Dante no hace sino recoger la tradición retórica que, desde Mario Victorino, llega hasta el período tardo-medieval a través de Boecio. La tradición mencionada, teórica y práctica, se conocía precisamente con el nombre de "*sex inquirenda*" o "*sex accessus*", ya que esas vías de abordaje en el análisis de un texto constituyen una introducción de seis puntos al mismo. Algunos tratados retóricos de la época añaden otros puntos a éstos, pero los seis mentados siempre se citan.

Antes de seguir al poeta en este séxtuple *accessus*, advirtamos que, al disponerse a abordar la *Comedia* en su totalidad, Dante la ubica entre los textos doctrinales que pueden encarar distintos aspectos de la indagación filosófica. Esto no es irrelevante, en la medida en que ya da una pauta de la índole general que su mismo autor le atribuye a una obra a la que, en actitud boeciana, otorga forma poética. No obstante, aunque significativo, ello sigue siendo demasiado amplio. Por eso, se apresura a señalar cómo debe enfocarse el tema o contenido doctrinal del Libro.

"Se ha de saber que el sentido de esta obra no es simple; antes bien, puede decirse *polysemos*, esto es, de varios sentidos. El primero es el que se toma de la letra; el segundo, el que deriva de lo significado por la letra. El primero se llama 'literal'; el segundo 'alegórico', ya sea moral o anagógico". Ofrece Dante, entonces, en el párrafo siguiente, un ejemplo de lo dicho, que extrae de los primeros versículos del Salmo 114 sobre la salida de Israel de Egipto y al que ya había apelado en *Convivio* II, 1, 6. Aclara que en esas líneas lo literal indica un *hecho histórico* acaecido en tiempos de Moisés. En cambio, en el plano alegórico se alude a un tránsito espiritual que, desde el punto de vista *moral*, está referido a la conversión del alma del pecado a la Gracia; y, desde el punto de vista *anagógico*, remite a su ascensión espiritual desde el actual estado terreno hacia la libertad de la gloria eterna. "Aunque estos sentidos místicos o simbólicos —añade— reciben diversos nombres, en general, todos pueden decirse alegóricos, en cuanto distintos del literal o histórico"¹⁵. Así pues, queda abierto el problema de si la clave alegórica remite al campo inmanente o al trascendente, o sea, si tiene preeminencia el sentido moral sobre el anagógico o a la inversa. El mismo Dante nos abrirá el camino de la solución.

El tema de la *Comedia* presenta, entonces, un doble aspecto, el literal y el alegórico. De atenerse al primero, habrá que decir que el texto íntegro versa sobre "el estado de las almas después de la muerte, tomado en sentido absoluto [*status animarum post mortem simpliciter sumptus*]". En cambio, si se la aborda en su aspecto alegórico, su tema es "el hombre en cuanto que, por los méritos y deméritos obtenidos a través de la libertad de su arbitrio, está sujeto a la justicia de premios y castigos [*homo, prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem iustitiae praemiandi et puniendi obnoxius est*]"¹⁶. Así, literalmente hablando, la *Comedia* se propone tratar del estado de las almas después de la muerte, considerado *simpliciter*. Cabe aquí subrayar que quien escribe esto es un hombre que ha recibido, aun cuando tardíamente, una formación escolástica. Ahora bien, como se recordará, en el latín técnico utilizado en ese contexto, *simpliciter* no significa "simplemente" sino "absolutamente". Se aplica a aquellos casos en los que algo se toma en toda su determinación esencial, no accidental. Por esta razón creemos que Dante indica como tema de la *Comedia* en su aspecto literal, el estado ya de dolor, ya de purificación, ya de beatitud —infierno, purgatorio, Paraíso— en el que se hallan las almas después de su tránsito terreno. En nuestra opinión, pues, con la acotación relevada, el autor excluye que sean realmente tema de su obra, *literalmente* tomada, los escenarios, personajes, o la índole misma de las penas y gozos de las almas que las protagonizan. Como se ha visto, en su

14. *Ep.* X, 6, 118-122; ed. cit., p. 415.

15. *Ibid.*, 7, 134-158; ed. cit., p. 416. También en esto sigue el florentino la tradición exegética de la Biblia, ateniéndose particularmente a la fórmula fijada por Agustín de Dacia. Cf. H. de Lubac, *Exégese médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, París, 1959, I, p. 23.

16. *Ibid.*, 8, 169-175; ed. cit., p. 416.

cultura, lo literal concierne siempre a lo fáctico, a lo que se asume como un *hecho*, por lo cual también se denomina "histórico".

Esta asimilación de lo literal y lo histórico en un mismo plano, en términos de retórica, queda justificada en cuanto que, en ese ámbito, el texto se atiene a lo realmente sucedido o a lo que verdaderamente ocurre y que, a veces, es consignado por escrito. De hecho, así lo hace Dante cuando propone el ejemplo de la epopeya hebrea. Con todo, existe una importante diferencia de matiz que, en este caso, se debe explicitar con el fin de despejar equívocos: al redactar su obra, el historiador ha de apelar, antes que a su fantasía, a los datos de los que dispone acerca de las reales circunstancias de los hechos de que da cuenta. En cambio, en el caso del contenido literal de la *Divina Comedia* —vale decir, de la condición ultraterrena de las almas—, se trata de un *datum* que la fe acepta como hecho verdadero, pero cuyo entorno y circunstancias no nos constan de ninguna manera; de ahí que le sea permitido al poeta —en otra dimensión de su obra, la de ficción— vestir con el ropaje de su imaginación las circunstancias en las que las almas humanas viven el estado de dolor, purificación o gozo que a cada una compete después de la muerte. Siguiendo las declaraciones dantescas de la carta a Can Grande, nada hay, pues, que permita suponer que el poeta haya pretendido que se tomara literalmente la economía del *contrapasso*, es decir, la norma por la cual el castigo se adecua a la culpa no sólo con exacta proporción cuantitativa sino también cualitativa. Lo que pretende que se asuma en su *literalidad* es, reiterémoslo, el estado mismo de dolor punitivo *simpliciter*. Así, por ejemplo, lo literal en los cantos IX y X del *Infierno* no radica en que las almas de los herejes que han persistido en negar la inmortalidad individual sufran en sepulcros encandecidos, sino el hecho, sin más, de que sufren su contumacia¹⁷. La modalidad en que se describen dolores, gozos y purificación en la *Comedia* es, pues, imaginaria e imaginada; en cambio, su sola existencia es sostenida literalmente, como la afirmaba, considerándola un hecho, cualquier cristiano creyente del siglo XIII¹⁸.

Pasemos ahora al otro sentido temático esencial en la obra: el alegórico. En él se inserta la ficción metafórica de la que el autor se vale para representar las diversas instancias de esos tres estados. El florentino alude a este aspecto diciendo que, en esa clave, el tema de la *Divina Comedia* es el hombre en cuanto merecedor, por su libre albedrío, de estar sujeto a la justicia de premios y castigos. Así pues, si en sentido literal sólo se dice que hay tres estados posibles *post mortem*, en sentido alegórico la afirmación es, doctrinalmente hablando, y en principio, mucho más fuerte y nítida: se subraya la justicia con que el alma es destinada a cualquiera de esos tres estados.

17. El término *contrapassum*, lo padecido en reciprocidad o lo recibido en compensación, es de raíces aristotélicas. Aristóteles niega la justicia del *contrapassum*, esto es, de lo que llamamos también "la ley del Talión". Sobre sus huellas, los escolásticos desarrollan el tema. Santo Tomás de Aquino, por ejemplo, lo hace en su *S. Th.* II-II, q. 1, a. 4. Allí se pregunta si lo justo es esencialmente lo mismo que *contrapassum*. Para responderse, distingue primero aristotélicamente entre justicia conmutativa, que consiste en un intercambio y justicia distributiva, que es adjudicada por un tercero. El Aquinate considera, entonces, justo el *contrapassum* en el plano de lo conmutativo, pero no en el de la justicia distributiva, "pues en ésta no se determina la igualdad según la proporción de cosa a cosa, de lo hecho a lo padecido, sino según la proporcionalidad de cosas a personas...". Por eso, lo justo no se puede identificar con *contrapassum* en el plano de la justicia divina: en ese caso, se tiene, por una parte, una falta cometida o un mérito adquirido por el hombre; por otra, el dictamen de Dios. Entre ambos términos no puede darse proporción. Es indudable que el poeta conocía esta doctrina tomista y, de hecho, usa el término *contrapassum* en *Inf.* XXVIII, 142. Pero creemos que tuvo presente esta distinción de Tomás al proyectar los dos sentidos de la *Comedia*. En sentido literal, lo reivindicado como verdadero son los tres ámbitos posibles del destino ultraterreno; en sentido alegórico, el solo hecho de que, por su responsabilidad, el hombre se hace acreedor —*de iure* conmutativo— al infierno, purgatorio o Paraíso, más acá de los inescrutables designios de Dios y de las formas precisas que ellos asumen.

18. La acotación al siglo XIII se hace aquí pensando en el tema del Purgatorio, ya que sólo a fines del XII se cristaliza como concepto y como término. Precisamente, con su Poema, Dante contribuye a afianzar masivamente la idea de una tercera instancia ultraterrena, que rompía con el esquema dualista de infierno y Paraíso. Cf. J. Le Goff, *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, Taurus, 1981.

Tomada al pie de la letra, en la fórmula con que Dante precisa el sentido alegórico del Poema, se destacan dos notas. La primera está dada por una llamativa omisión: el poeta no añade al término "justicia" el calificativo "divina". Esta omisión viene a confluir en algo ya expuesto a propósito del *contrapassum*¹⁹. Este está unánimemente reconocido como uno de los elementos más orientadores en el ámbito alegórico de la *Comedia*. Pero, en ese plano, la dirección puede ser fundamentalmente moral o bien anagógica. Según el enfoque que aquí asumimos, el *contrapassum* no se ha de descifrar en clave anagógica ni teológica sino en el de la alegoría moral filosófica. Creemos que Dante no pudo haberlo pensado en términos de un teólogo dedicado a la exégesis o a la casuística, precisamente porque, de acuerdo con una concepción escolástica, tomista en particular, el *contrapassum* no es aplicable a la justicia divina. Así, no cabe atribuir al poeta la actitud de quien pretende asumir la perspectiva de Dios y conocer la índole de premios y castigos y hasta los destinatarios de los mismos que El determina.

Por el contrario, el *contrapassum* dantesco es alegórico en sentido moral y no anagógico. No está referido a lo trascendente; sólo representa metafóricamente, en general, el caos y el dolor en que aquí se precipita el alma humana cuando libremente opta por desoír las leyes que han de presidir sus acciones. Así, también las imágenes paradisiacas son propias de una alegoría moral en la medida en que intentan representar la paz y la dicha que se alcanzan cuando, de manera igualmente libre, el alma elige obedecer dichas leyes. Aún en este nivel simbólico creemos que se ha de leer la naturaleza de la purificación a la que debe ella someterse para recobrar la fuerza y la lucidez menguadas por los malos hábitos que libremente comenzó a adquirir. Con todo, en el caso del *Infierno*, la alegoría moral cobra matices más precisos que deben especificarse. Como construcción literaria, el *contrapassum* puede adoptar dos direcciones. En algunas ocasiones, el poeta hace que el castigo que imagina corresponda a la culpa en sentido análogo: tal es el caso de los lujuriosos del canto V, cuyas almas son llevadas por un vendaval que nunca amaina, así como en la tierra se dejaron arrastrar por la pasión amorosa. Otras veces, la correspondencia se da en sentido contrario, como sucede con aquellos herejes a los que hicimos referencia, los cuales, por haber desdeñado fríamente en vida terrena la posibilidad de que sus respectivas almas perduraran después de ella, se ven condenados a arder en sepulcros en ascuas. La economía interna del *contrapassum* sugiere, pues, un planteo inmanente, casi se diría "racionalista", en cuanto que apunta al plano natural, al viejo dicho de la penitencia dada en el mismo pecado: quien se deja arrastrar por una pasión pierde, con y en ello, la libertad y el dominio sobre su vida, quedando a merced de las ráfagas del deseo; quien cifra todo el sentido de la existencia en el sepulcro de lo perecedero arde, precisamente por eso, en una sed inextinguible e inútil. Es, entonces, coherente que Dante no añada el calificativo "divina" a la justicia de premios y castigos, ya que, *ut sic*, esta justicia responde más a las leyes internas de la vida que a los impenetrables dictámenes de Dios... o a Su misericordia.

Al encarar la alegoría dantesca como propia de una ética filosófica no hacemos más que retomar el enfoque de los primeros intérpretes de la *Comedia*, como Boccaccio, es decir, de los que estaban mucho más próximos que nosotros a la mentalidad de la sociedad y la época en que fue escrita. Con todo, esta alegoría ético-filosófica está imbricada en lo literario y en lo teológico. De un lado, toma de la poesía los instrumentos de su construcción literaria; de otro, toma de la teología cristiana su marco doctrinal para sentar las bases literales del texto, como también Boccaccio se ocupó de indicar²⁰.

La segunda nota que cabe destacar en la fórmula dantesca sobre el sentido alegórico del Poema es la explícita referencia que se hace al libre albedrío como única causa justa de premios

19. Cf. nota 17.

20. En efecto, en su *Esposizioni. Accesus*, 22, ed. Padoan, p. 5, observa Boccaccio que "la historia sustancial [literal] del libro, el ser condenados quienes mueren en sus pecados a perpetua pena, y el ser elevados a la gloria eterna aquellos que mueren en la Gracia de Dios, es, según la católica fe, verdadera y perenne". Con todo, véase lo consignado en la nota 18.

y castigos. Creemos que también esto confirma el punto de vista sostenido aquí al respecto. Más aún, en el plano alegórico, la dirección anagógica está referida de manera principal al ámbito místico por el que en la Biblia se señala la bienaventuranza. En él hubiera sido insoslayable una alusión a la Gracia, que en estas líneas se echa de menos. El detalle es significativo si se considera que esta carta, aunque alude ahora a la *Comedia* en general, tiene por objeto dedicar a Can Grande la tercera cántica, el *Paraíso*, es decir, aquella que daría mejor ocasión para subrayar el sentido anagógico. Ciertamente, éste adquiere en el Poema una importancia capital, como no podía ser de otra manera, dado que la óptica dantesca es la de un creyente. No obstante, se ha de subrayar que es el sentido moral el enfatizado por el autor. A esto, pues, creemos que cabe atenerse en lo concerniente al tema de la *Divina Comedia* y, con él, a su *quid* esencial y a las direcciones que asume su contenido.

En lo que toca a la forma, también ella, observa Dante, "es doble: la estructura de la obra y el modo de tratamiento [*forma tractatus et forma tractandi*]"²¹. Pero, considerando que precisamente busquemos en este documento las pautas esenciales para la interpretación del Poema, interesa detenerse en el segundo punto: la forma de tratar el tema de la condición ultramundana que los hombres merecen según su conducta moral en el mundo. Este modo de tratamiento es "poético, 'fictivo', descriptivo, digresivo, metafórico, y junto con eso, dado a las definiciones, a las distinciones, a las pruebas, a las refutaciones, y expositor de ejemplos [... *et cum hoc definitivus, divisivus, probativus, improbativus, et exemplorum positivus*]"²². Así pues, Dante mismo indica que la *Divina Comedia*, en su modo de presentación, ofrece una faz literaria y otra filosófica. En virtud de su condición de texto literario, apela a ficciones y metáforas; por su condición doctrinal, recurre a definiciones y pruebas. La imbricación de ambas hace a la originalidad del tratamiento dantesco y, sin duda, ocasiona también perplejidades y discusiones. Con todo, quizás ellas se zanjarían sobre terreno más seguro, si se recordara lo que el autor ha declarado sobre el sentido moral de su obra. Esta advertencia cobra particular importancia en lo que atañe a la mención dantesca de la profusión de ejemplos. Cuando éstos emergen en un contexto doctrinal, filosófico-teológico, remiten siempre a una problemática determinada de dicho contexto, sea ella de orden metafísico, antropológico, gnoseológico, ético, etc. La intervención del lector en su acción hermeneútica es decisiva en esta remisión. Esto no ocurre en el caso de las definiciones, pruebas, distinciones, etc., ya que las mismas categorías o términos empleados en ellas dicen del campo específico del que se trata.

21. Ep. IX, 9, 176-177. Nos permitimos traducir la expresión "*forma tractatus*" por "estructura de la obra", dado que, al explicar ese primer nivel formal, Dante menciona la división en tres cánticas, la de cada una de éstas en cantos, etc., es decir, lo que podríamos llamar la armazón o arboladura de la *Comedia*.

22. *Ibid.*, 183-187. De manera coincidente con Curtius, una autoridad como Heinrich Lausberg, en su *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, trad. de J. Pérez Riesgo, Madrid, Gredos, 1967, 3 t., recuerda que "...las diversas maneras de tratar un mismo asunto se llama «modi»... La teoría de los *modi tractandi* une retórica y filosofía escolástica y es también la base de la poesía dantesca". Respecto de los modos poéticos, los caracteriza así: 1) *modus poeticus*, en el que el poeta se sirve de medios como los versos y las licencias de dicción y pensamiento, remitiendo aquí a la dantesca *Vita Nova* 25; 2) *modus fictivus*, por el que se apela a la licencia de contar cosas no reales ni históricas; 3) *modus descriptivus*, en el que se recurre a descripciones tanto epidícticas como poéticas; 4) *modus digressivus*, por el que se entretienen digresiones en la poesía; 5) *modus transumptivus*, en que el autor se sirve de la metáfora y de la alegoría. Pero, además de estos *modi* literarios, se reconocían tradicionalmente también los retóricos, imbricados de procedimientos propios de la filosofía escolástica. Ellos son, siempre según Lausberg: 1) *modus definitivus*, es el que aplica el filósofo o el orador al utilizar definiciones; 2) *modus divisivus*, es el que se da cuando se apela a las distinciones, por ejemplo, cuando se distinguen especies dentro de un mismo género; 3) *modus probativus*, es el usado por el orador o el filósofo al exponer argumentos en favor del asunto que se está tratando; 4) *modus improbativus*, es el opuesto al anterior, ya que en este modo, también llamado *convictivus*, se exponen razones en contra de la tesis en cuestión; 5) *modus exemplorum positivus*, es aquel en el que el autor u orador se sirve de ejemplos (cf. t. II, pp. 411 y 416). Sobre esta base hemos propuesto la traducción de esas líneas.

Dante cita después el título original del Poema, que reza: "Comienza la comedia de Dante Alighieri, florentino de nacimiento, no de costumbres". Reitera así la dolorosa salvedad con que había abierto la carta y que no se ha de interpretar como una observación antiflorentina sin más. Aun una lectura superficial de la *Comedia* haría comprender claramente que la amargura del exilio se nutre en el amor a su ciudad, así como la dureza de los reproches que el poeta le dirige se explica por el celo que Florencia le inspiraba, por el ansia de verla rectificar moralmente la vida ciudadana. En cuanto al título en sí de "Comedia", Dante lo justifica sobre la base de que comienza de manera horrible con el *Infierno* y culmina de modo feliz en el *Paraíso*. No es nuestra intención internarnos en las polémicas suscitadas a propósito de este punto, que versan sobre cómo interpretaba el poeta la división en géneros literarios heredada de la Antigüedad, el desacuerdo que pudo haber concitado entre sus contemporáneos el criterio que trae aquí a colación, o el momento en que optó por ese título. Tales discusiones, importantes en sí mismas, conciernen a la historia de la literatura o de la retórica, pero su dilucidación no incide directamente sobre el aspecto doctrinal al que nos ceñimos.

En lo que toca al estilo de la obra, al *modus loquendi*, declara Dante que es "suelto y sencillo, de lenguaje vulgar, en el que hasta las mujercitas hablan [*remissus est modus et humilis, quia locutio vulgaris, in qua et mulierculae communicant*]"²³. Añade inmediatamente que hay muchas otras clases de estilo poético, "pero que ellas no vienen al caso [*sed de istis ad praesens nihil dicendum est*]"²⁴. Manifiestamente se dejan a un lado los altos estilos poéticos cultivados en la época por los círculos más cultos — piénsese en el mismo Dante de las *Rimas* y en todo el *dolce stil novo*—, para decidirse a tratar tan variados y arduos temas como los doctrinales en una clave expresiva capaz de alcanzar los estratos iletrados de la sociedad. Aun cuando Dante no establece aquí una vinculación explícita entre el estilo por el que opta y el sentido que imprime a su obra, dicha relación nos parece implícita y, por cierto, coherente: al tener la *Comedia* una intención eminentemente moral, apunta a la modificación de las costumbres, de la conducta social humana. Por eso, y aunque el texto *digressivus et transumptivus* sea pasible de descifrarse en varios niveles, era menester que alcanzara al conjunto de la sociedad²⁵.

Habiendo establecido de ese modo el tema de la obra — en sus aspectos literal y alegórico—, su título, y la forma que presenta — ya en la estructura, ya en el estilo—, Dante ciñe estos aspectos de su introducción a la parte dedicada, esto es, a la tercera cántica. Si el contenido alegórico de toda la obra es la condición humana *post mortem* que obedece a los méritos y deméritos adquiridos libremente en esta vida, es obvio que el *Paraíso* versará sobre las almas

23. Ep. X, 10, 223-225; ed. cit., p. 416.

24. *Ibid.*, 226-230; ed. cit., p. 416.

25. De hecho, así aconteció. Algunas décadas después de la aparición de la *Comedia*, mientras Boccaccio comentaba sus aspectos doctrinales, gente del pueblo en Florencia la recitaba habitualmente. Lo testimonia un par de cuentos de Sacchetti. Son los registrados bajo los números CXV y CXXV entre los 223 que nos llegaron de sus *Trecentonovelle*. En el primero, se narra que Dante topa en una callejuela con un burrero que marchaba detrás de sus asnos cargados, recitando el Poema. Después de haber cantado un terceto, para azuzar a las bestias, añadía "¡Arre!". Indignado, el poeta lo increpa, diciendo: "Ese «arre» no lo puse allí". El segundo cuento está protagonizado también por un personaje popular. Esta vez es un herrero quien canta "el Dante" como, según consigna Sacchetti, se llamaba familiarmente a la *Comedia* en la Italia septentrional del siglo XVI. Pero, al hacerlo mezclando y mutilando versos, despierta el enojo del autor, quien acierta a pasar por la herrería. Este, entonces, toma los utensilios del herrero y los arroja a la calle, con esta explicación de su actitud: tal como el herrero estropeaba sus versos, es decir, los instrumentos de su oficio de poeta, así hacía él con los martillos y tenazas que eran las herramientas del artesano. Más allá de lo que cabe atribuir a la irreverente imaginación del cuentista, todo indica que ella se basa en el hecho real de la extraordinaria divulgación que el texto de la *Comedia* alcanzó rápidamente en todas las capas sociales. A más de ello, ambos relatos, aunque producto de la fantasía, dan cuenta de la imagen que su sociedad tenía de un autor que defendía sus textos con un escrupuloso celo, tan en consonancia con su genio adusto y un tanto presuntuoso.

que por sus merecimientos gozan con justicia de la bienaventuranza²⁶. Así, la cántica ofrecida se distingue del conjunto en cuanto al tema o contenido, porque éste es más acotado; en cuanto al título, como es evidente, y en cuanto a la forma, únicamente en la estructura, ya que la *Comedia* se divide en tres cánticas, pero el *Paraíso* no se subdivide en otras tres. Nada menciona Dante respecto de diferencia alguna en los *modi tractandi*, de manera que el lector puede esperar que la cántica más alta de la obra ofrezca también, en su sublime poesía, descripciones, ficciones, metáforas, a más de distingos, pruebas y ejemplos.

Pero del séxtuple *accessus* restan otros tres aspectos a tratar, precisamente aquellos en los que la parte paradisiaca no se diferencia en nada de la totalidad del Poema: *agens, finis et genus philosophiae*. En relación con el primero — e inmediatamente a continuación del título parcial “Comienza la tercera cántica de la *Comedia* de Dante...” —, se lee en la carta: “Así pues, el autor del todo y de la parte es aquel que se ha dicho, y lo es totalmente [*Agens igitur totius et partis est ille qui dictus est, et totaliter videtur esse*]”²⁷. De esta manera, Dante se atribuye la autoría exclusiva de la obra, pues la acotación *totaliter* descarta que se trate de un texto de dos autores y, sobre todo, excluye la posibilidad de que el poeta mismo sugiera haberlo redactado bajo inspiración divina, como acertadamente observa Paolazzi²⁸.

Entendemos “*agens*” como “autor” o “artífice” siguiendo a este último comentarista y a Nardi. En cambio, algunos intérpretes traducen “motivo”, por juzgar que lo que hace a la obra es su motivación; otros leen “personaje”, “protagonista”, considerando empero que ese elemento activo no opera como causa eficiente sino representativa. Contra este enfoque, creemos definitivos los argumentos de Nardi, que se apoyan en dos razones: en primer lugar, aduce el esquema tradicional de la introducción de seis puntos, entre los que figura siempre el término “*agens sive auctor*”; en segundo lugar, remite a la página del *Convivio*, donde Dante aborda la definición de *cantio*, respecto de la que se consigna la expresión “*fabricatur ab auctore suo*”. En tal sentido, es conveniente insistir en una cuestión más general que la remisión a esa página vendría a confirmar: en el latín escolástico que Dante maneja, *agens* es el sujeto de una *actio*, no de una *operatio*. Esta última dice de una acción que no necesariamente se traduce en un efecto externo al sujeto; en cambio, la *actio* propia del *agens* es fuertemente eficiente al ser transitiva: produce algo fuera de él. De ahí que sea viable la asimilación *agere-fabricare* y no *operari-fabricare*. Se podría pensar en una *operatio* del poeta en cuanto personaje protagónico de la *Comedia*, ya que *operari analogice* es expresión hecha que indica que una causa es análoga a su efecto. Pero, en la medida en que escribe, hace, se convierte en *agens* verdadero, en causa eficiente que lleva a cabo una *actio* de la que resulta la obra.

Sin embargo, y más allá de la exactitud semántica de *agens* como “autor”, sucede que, en este caso particular, ese agente es también personaje y hasta motivo. Como personaje, Dante no “produce” la *Comedia*, pero la pone en movimiento en cuanto autor, por asumir personalmente la representación de la crisis moral de su siglo, de la sociedad humana que debe transitar desde la “selva oscura” hasta la pura luz y el orden del “amor que mueve el sol y las demás estrellas”. Así, a través de su mediación de protagonista, el autor se inserta aun en el motivo de la obra: el de la restauración ética. Esto nos conduce ya a los dos puntos concernientes a todo texto que quedan por abordar y que la carta a Can Grande trata a continuación.

En lo que atañe a la finalidad, Dante declara que “el fin del todo y de la parte podría ser múltiple; a saber, próximo y remoto. Sin embargo, dejando a un lado toda sutil investigación, se ha de decir brevemente que el fin del todo y de la parte es alejar a quienes viven en esta vida del

26. Inmediatamente después de esta acotación de Dante al estado de bienaventuranza de los elegidos, algunas ediciones incluyen una nota que se presta a equívocos por su inoportunidad. Por ejemplo, en la de BAC, *Obras completas de Dante Alighieri*, Madrid, 1965, p. 816, se lee entonces: “Señala el propio autor el núcleo sustancial de *La Divina Comedia*”. Así, se da lugar a suponer que el “núcleo sustancial” del Poema es su sentido anagógico, como si las dos cánticas anteriores hubieran de ser vistas sólo en orden al *Paraíso* y no de la totalidad de la obra.

27. Ep. X, 14, 262-263; ed. cit., p. 417.

28. Cf. C. Paolazzi, “Nozione di *Commedia*...”, pp. 113-115.

estado de desdicha y llevarlos al de felicidad [*Finis totius et partis esse posset multiplex, scilicet propinquus et remotus. Sed omissa subtili investigatione, dicendum est breviter quod finis totius et partis est, remove vivere in hac vita de statu miseriae, et perducere ad statum felicitatis*]²⁹. Varios aspectos deben relevarse en este decisivo aunque parco pasaje, cuya extensión cualquier estudioso de Alighieri hubiera preferido mayor. A falta de más explicitaciones, intentemos atenarnos estrictamente y en orden a lo dicho por él aquí, confrontándolo, además, con lo que manifiesta en escritos anteriores. En primer término, no huelga subrayar una vez más que Dante imprime el sello de esa finalidad de reconducción a todo el Poema, también a la tercera y última parte. Con ello dice que aun la redacción del *Paraso* estuvo animada por ese objetivo de recuperación del estado moral de los hombres y no, por ejemplo, por el de la defensa de alguna posición teológica o filosófica en particular. Tampoco política *stricto sensu*.

En efecto, en segundo lugar, considera la posibilidad de plantearse el fin en términos no sólo remotos sino también próximos (*esse posset multiplex*). Ahora bien, en contexto escolástico, se denomina *finis proximus* a aquel al cual se apunta inmediatamente, como para el arquitecto lo es la técnica de construcción de una casa; *finis remotus* es llamado, en cambio, aquel al cual se tiende en ulterior lugar y mediante otro, como para la Arquitectura el habitar humano en sí³⁰. Así pues, en relación con el fin último, —con el fin en términos absolutos—, el más próximo se constituye en un medio y, de algún modo, éste queda subsumido en aquél. Por lo demás, es lugar común de la literatura escolástica el considerar que los medios deben estar ordenados (*ordinantur*) al fin; de ahí que una sentencia escolástica afirme "*Finis est causa causarum*": el fin es causa de las causas, porque la *intentio* última de alcanzar algo pone en movimiento otros resortes ordenados a la consecución de ese algo.

Adviértase ahora que ésta es la base de la "sutil investigación" que Dante "podría" abordar pero que, de hecho, soslaya. Lo hace omitiendo la mención del fin próximo y declarando sólo el último que se define en sentido ético. La dirección que conduce de la miseria a la felicidad, del mal vivir del mundo a la alegría de la vida recta es el norte de toda la obra. De manera, pues, que, por lo que se acaba de indicar, si es viable postular en la *Comedia* un fin político, éste sólo se da en la medida en que tal implícito fin próximo —el de indicar los medios que políticamente han de arbitrase para promover una mejor vida humana— está subordinado a esa finalidad ética que es la definitiva en la obra, según expresión del propio autor.

El poeta no se propone reiterar, en esta ocasión, en forma literaria, su concepción política, toda vez que esto lo hace en el *De Monarchia*. Su propósito manifiesto es dar en el Poema los fundamentos últimos de dicha concepción. Por ello, ha llegado el momento de indicarlo, nos inclinamos a leer en esa clave el famoso pasaje que cierra el *De Monarchia*, donde Dante, después de haber defendido la independencia del poder imperial respecto del eclesiástico, advierte que, en un sentido, el príncipe romano está sujeto al romano pontífice, "porque la felicidad mortal está ordenada en cierto modo a la inmortal [*quum mortalis ista felicitas quodammodo ad immortalem felicitatem ordinatur*]". Así, creemos que el único sentido que Alighieri confiere a la subordinación del Imperio a la Iglesia se da en el plano ético: en un Imperio cristiano, la felicidad mortal —cuya promoción compete al poder imperial— se ordena a la obtención de la bienaventuranza eterna que constituye el fin último absoluto de la vida humana. Sobre ella la Iglesia no ha de ejercer administración temporal sino magisterio espiritual. Como se sabe, el énfasis dantesco cae en la separación de jurisdicciones en lo que concierne a los medios técnicos que han de implementarse. No vemos, pues, que la *Comedia* presente grandes diferencias de fondo respecto de este esquema: la finalidad última de la obra es el planteo de una ética que condice con los principios del Cristianismo, pero pensada en términos inmanentes, es decir, desarrollada desde la filosofía, no desde la teología, y concebida para esta vida, para los "*vi-ventes in hac vita*".

29. Ep. X, 15, 264-270; ed. cit., p. 417.

30. Cf., por ejemplo, *Scholasticorum Verborum Lexicon*, Roma, Forzani, 1928, p. 398, bajo "*finis*".

Si se quisiera decirlo en los términos imprecisos que conlleva toda formulación esquemática, creemos que, en la concepción dantesca, la Iglesia ha de explicitar los principios generales en los que debe encuadrarse toda ética cristiana, sea ella de la orientación filosófica que fuere, en orden a la felicidad ultramundana; a la filosofía corresponde elaborar dicha ética para esta vida; y al imperio, promover los medios concretos de su implementación, teniendo en cuenta dichos fundamentos³¹. Así parece desprenderse en general de la producción escrita dantesca: con antelación al Poema, el florentino establece que arbitrar los medios que mejor conduzcan a la felicidad terrena es de exclusiva incumbencia imperial. La consideración teórica del camino por el que discurre esa felicidad terrena compete, pues, a la filosofía y es representada alegóricamente en la *Comedia* que, por ello, cobra carácter doctrinal. Con todo, en ninguna obra Dante pretende apartarse del dogma cristiano en cuanto a la dirección primordial de ese camino³². Pensamos que el criterio básico a tener en cuenta en esa cuestión es el conjunto de categorías que constituyen el marco de referencia del pensamiento dantesco. A esa *forma mentis* le es esencial la distinción de órdenes y la jerarquización acotada de los mismos, estableciendo en cada ámbito su correspondiente principio rector o *auctoritas*. Muchas veces oscurece el panorama de las polémicas el no tener debidamente presente que, en el mundo alighierino, ambas notas de distinción y subordinación y el sentido preciso en que se ha de concebir esta última — por ejemplo, la que se da entre felicidad terrena y bienaventuranza ultramundana —, están implícitas, precisamente porque forman parte de la mentalidad escolástica con y desde la que se piensa. Por eso mismo determinan con tanta incidencia el enfoque dantesco de cada cuestión³³.

Volviendo ahora al pasaje que nos ocupa, y en último lugar, es necesario notar la universalidad de la expresión "*viventes in hac vita*". Ella confirma, de un lado, el punto de vista que se acaba de exponer; de otro, un aspecto que, en parte, ya hemos abordado. La *Comedia* intenta —decíamos— una restauración de la vida humana como tal. En ésta, su dimensión ética, está orientada al hombre; no se trata de una mera moralidad propuesta a una sociedad determinada o a un grupo social. Se dirige a todos los seres humanos en su condición terrena, es decir a todos los que viven buscando la vía que lleva a la felicidad. Ello involucra, como es obvio, a la sociedad humana en su conjunto y no sólo a aquellos que, miembros del clero o del poder laico, tienen la misión de conducirla en el ámbito que a cada uno le es propio. De lo contrario, no se explicaría, por lo demás, la inclusión en el Poema de algunos personajes de la talla de Francesca da Rimini, entre otros muchos.

La mención del último aspecto del séxtuple *accessus*, el *género filosófico* al que pertenece la *Comedia*, requiere un párrafo más extenso. Dice Dante al respecto: "El género filosófico según el que se procede tanto en la totalidad de la obra como en la parte, es el de la actividad moral, o ética [*Genus vero philosophiae, sub quo hic in toto et parte proceditur, est morale negotium sive*

31. "El fundamento radical de la Majestad Imperial, según la verdad, es la necesidad de la convivencia humana [umana civiltà], que a un solo fin se ordena, a saber, la vida feliz...". *Convivio* IV, 4, 1-4; ed. cit., p. 298.

32. "Pues la inefable Providencia ha propuesto al hombre la consecución de **dos fines: la felicidad de esta vida, que consiste en la operación de la propia virtud...**, y la felicidad de la vida eterna, que consiste en el goce de la visión divina, al que la propia virtud no puede ascender sin el auxilio de la divina luz... A estas clases de felicidad, como a diversas conclusiones, es necesario ir por medios diversos [*diversa media*]. Pues vamos a la primera por medio de [*per*] las enseñanzas filosóficas, en la medida en que las sigamos, obrando según las virtudes morales e intelectuales. A la segunda llegamos por medio de las enseñanzas espirituales que trascienden la humana razón...", *De Monarchia* III, 16 (15) 43-60; ed. cit., p. 375.

33. En su ya citado trabajo, Paolazzi escribe: "Non si può tuttavia negare che spesso gli esegeti trecenteschi Pietro Alighieri, Boccaccio, e, soprattutto, Benvenuto abusino di interpretazioni «moralí...», p. 135. No negamos que haya podido producirse cierto énfasis excesivo en este aspecto entre los comentaristas inmediatamente posteriores a Dante. Pero tampoco se puede negar que tal abuso se daba sobre bases explícitamente indicadas por el poeta y, además, según criterios metodológicos generales, como el recién señalado, que se sustentaban en la época de los comentaristas citados.

ethica]..."³⁴. Lo primero a recordar en este texto es, una vez más, que corresponde a la madurez del siglo XIII. Durante este período, las más diversas doctrinas éticas presentan la misma articulación formal: primero, proceden a determinar la naturaleza necesaria del hombre, es decir, establecen cuál es, de hecho, la esencia humana; segundo, deducen de lo anterior el fin al cual debe dirigirse su conducta, con el objeto de alcanzar su plenitud. Así, por ejemplo, toda la ética tomista parte del principio de que Dios es el fin último del hombre; de ello deduce el Aquinate su doctrina sobre la virtud y sobre la felicidad³⁵. De este modo, se ve la relación dada entre el fin que se propone el Poema y el género filosófico al que pertenece: si la finalidad de la *Divina Comedia*, según expresión del propio autor, es llevar a los hombres en su tránsito terreno del estado de desdicha al de felicidad, la obra tiene que girar en torno de las razones que conducen a estos dos estados y, en última instancia, del bien supremo al que el hombre está llamado. En consecuencia, desde el momento en que Dante explicita la finalidad que persigue el texto, ya cabe suponer que el género filosófico en el que se encuadra no podía ser sino la ética. Pero repárese en que el párrafo identifica *ethica* con *morale negotium*. Muy paulatinamente la historia de la filosofía fue estableciendo el matiz de diferencia entre ambos términos, que hoy se podría sintetizar así: por "moral" — o, menos frecuentemente, por "moralidad" — se suele entender un *factum* comprobable por el sociólogo, el antropólogo, o el historiador, puesto que es el conjunto de las normas que de hecho regulan la conducta humana en el marco de una sociedad determinada. Sin embargo, la existencia de actitudes y aun de ideas morales — esto es, de criterios que conscientemente organizan esa conducta — no implica todavía que se esté ante una ética particular. Para que se pueda hablar de "ética", es menester la presencia de una fundamentación teórica acerca de la idea del bien, la virtud, la felicidad, etc., es decir que, en vez de darse simplemente por supuestas, las ideas de carácter moral están justificadas en términos filosóficos.

Pero, como se ve, la asimilación entre ética y moral como términos aún regía en época de Dante. Con todo, más allá de las identificaciones o distinciones verbales, es un hecho que en la *Comedia* se hallan ambos aspectos. Y esto por una razón que ya es posible sospechar: la obra se propone un proceso de elevación, llevar a los hombres de un cierto estado de sus vidas a otro superior. Para esto, era necesario mostrar las condiciones específicas en las que se daba el primero y las causas que habían llevado a él, de ahí las descripciones, metáforas, digresiones, etc. que registran especial pero no exclusivamente *Infierno* y *Purgatorio*, tan preciosas para el historiador que busca en el Poema la síntesis de una época y su mentalidad. A través de esos medios, el poeta da cuenta — por cierto, críticamente — de la situación moral de su sociedad, del "*mondo che mal vive*". Empero, es sabido que no se ciñe al plano de la crónica, la invectiva o la lamentación; antes bien, al proponerse el mencionado proceso de elevación, asume doctrinalmente una ética que es, en sus líneas generales, de corte aristotélico. Como toda ética, ella no se limita a mostrar la verdad de lo que sucede, sino que quiere demostrar la rectitud de lo que debe suceder. En esta dimensión — obviamente, la más medular de su obra desde el punto de vista doctrinal —, el poeta suele recurrir a definiciones, pruebas, refutaciones, y todos aquellos elementos con los que se entrelaza el discurso filosófico.

Por eso, Dante fundamenta en seguida la ordenación de la *Comedia* en el género de la *ethica sive morale negotium*: "tanto en su totalidad como en la parte dedicada [la obra] no está dirigida a la especulación sino a la acción [*quia non ad speculandum, sed ad opus inventum est totum et pars*]". Nótese que en las pocas líneas del párrafo ahora examinado se señala dos veces que el carácter ético del Poema también concierne al *Paraíso*. Ante este énfasis, cabe suponer el interés del autor en que las verdades morales puestas en boca de los bienaventurados sean interpretadas justamente en clave ética: así como los condenados o las almas en vías de purificación constituyen ejemplos de desdicha por su desviación respecto de la rectitud moral, también las de los bienaventurados ejemplifican el gozo al que lleva la virtud. Por tanto, si la esencia doctri-

34. *Ep. X*, 16, 271-273; ed. cit., p. 417.

35. Cf. *S. Th. II-II*, q. 1, a. 8.

nal del Poema, expresada alegóricamente y aun mediante metáforas es, según declara el mismo Dante, ética, cabe leerlo como el texto de alguien que reflexiona filosóficamente, no como el de aquel que relata crisis personales que culminan en visiones místicas, o el de quien dictamina sobre el destino ultramundano de los demás, o de alguien que se limita a describir la situación moral de su siglo. Si bien es cierto que es dable encontrar en la *Comedia* al Dante juez o cronista, por lo ya apuntado, no es menos cierto que éstos son aspectos derivados y subsidiarios del sentido primordial de la obra, encaminado a la superación de la conducta del hombre. Por esta razón, la *Comedia*, en sí misma y en su intención última, mira al futuro humano, aun cuando muchas veces se la haya considerado una enconada lamentación del pasado por parte del florentino.

El recuerda que, en el plano ético, la reflexión filosófica se encamina a fines prácticos. Se trata, pues, de saber si una acción, un hábito o un modo de conducirse se ordenan o no a la consecución del bien. Es obvio que subyace en las líneas recién citadas la concepción aristotélica que entiende las virtudes éticas como aquellas que, originadas directamente en las costumbres, se desarrollan en la vida práctica, en pos de un fin. Aristóteles pone especial énfasis en las virtudes que sirven para la realización del orden en la vida social, como la justicia y la amistad. Su caso es el arquetipo al que apelarán los autores escolásticos en esa constante formal que hemos mencionado, según la cual se procede primero a caracterizar la esencia del hombre y después se deduce de ello el fin por el que debe regir su conducta.

Recuérdese que Aristóteles caracteriza al hombre precisamente como *zoon politikón*, es decir como un ser que, dotado del nivel complejo de la vida animal, está informado, constituido esencialmente, por la vida social que lleva a cabo con sus congéneres; de ahí que su eticidad se haya de regular teniendo en cuenta su relación con la comunidad de la que forma parte. Lo que se acaba de observar puede parecer una digresión superflua; no obstante, ella es necesaria pues nos allega un importante marco de referencia en la concepción dantesca, cuyas líneas principales son aristotélicas. Sobre todo, se impone mencionar este punto para terminar de ubicar la dimensión política de la *Comedia*: ella se da en el sentido indicado, esto es, el Poema propone una ética que es fundamento de la política en la medida en que se medita esencialmente sobre el aspecto social de la conducta humana³⁶.

Tampoco se ha de olvidar que, junto con las virtudes éticas, Aristóteles habla de las dianoéticas, o sea, las especulativas, como la sabiduría. De algún modo, éstas ofician de principio de las éticas. Por ello, no sorprenden las líneas con que Dante cierra este parágrafo 16 en la carta a Can Grande: "Pues si en algún lugar o pasaje se procede de manera especulativa, ello no se hace por la mera especulación sino en vistas del obrar [*sed gratia operis*], ya que, como dice el Filósofo en el segundo libro de la *Metafísica*, 'algunas veces los prácticos especulan con relación a algo [puntual] y al tiempo presente [*ad aliquid et nunc speculantur practici aliquando*]'"³⁷. De este modo, queda confirmada la base filosófica aristotélica sobre la que Dante, en virtud de su formación escolástica, se apoya al trazar las líneas directrices de la *Comedia*. Así, cabe esperar que las definiciones, distingos, pruebas, refutaciones y ejemplos diriman cuestiones doctrinales metafísicas, gnoseológicas o antropológicas vinculadas siempre a la preocupación ética.

Decíamos que, a diferencia de la moral, la ética justifica filosóficamente los criterios que presiden las relaciones humanas. En tal fundamentación debe apelar — al menos, en un esquema clásico como el que Dante hereda — a los principios de la metafísica y, sobre todo, de la antropología filosófica. Ahora bien, es sabido que, en la Edad Media, la filosofía debe buscarse en la teología.

36. En el *Convivio* IV, 4, 2, al aludir al fundamento filosófico de la autoridad imperial — la necesaria sociabilidad humana —, Dante remite textualmente a ese punto de la doctrina del Filósofo.

37. El florentino cita aquí el pasaje de *Met.* II, 1, 993b 20-24, donde dice Aristóteles: "Y también es justo que la Filosofía sea llamada ciencia de la verdad; pues el fin de la ciencia teórica es la verdad, y el de la ciencia práctica, la obra. En efecto, si los prácticos indagan cómo está dispuesta una cosa, no consideran en ella lo eterno, sino lo que se ordena a algo y al momento presente".

Con todo, es menester tener en cuenta que el sentido alegórico — que es filosófico y apunta a lo inmanente— se encuadra en el literal — que es propio de la revelación cristiana y está referido a lo trascendente—. Así, ciñéndose ahora al primero, los desarrollos éticos que constituyen los hitos centrales de la *Comedia* se hacen apelando a posiciones teológicas como marco último y definitivo, porque con ellas está construida la *Weltanschauung* de la época.

Del contexto doctrinal cristiano Dante toma, primero, la afirmación sobre el libre albedrío y, por ende, la responsabilidad del hombre; segundo, la de la inmortalidad individual del alma; tercero, la de su destino trascendente en infierno, purgatorio y Paraíso, según el juicio divino al que está sometida. Sin embargo, los elementos que intervienen en la economía de la salvación son estos tres: la libertad humana, el pecado original y la Gracia. Al citar textualmente la formulación del sentido alegórico del Poema, veíamos que Dante omite mencionar la Gracia. No lo hace ciertamente por haber desestimado su intervención, dado que, no siempre mencionándola, se refiere a ella de modo tan sublime en el *Paraíso*. En cuanto al tema del pecado original, no se puede decir que el florentino le confiera en la *Comedia* un espacio extenso o un peso decisivo, aunque no lo desconoce de hecho. Por lo demás, tampoco hay ninguna alusión a él en esta epístola de introducción a la obra. Si de estos tres elementos Dante subraya el primero es porque es el que depende del hombre; aquello de lo cual los *viventes in hac vita* son responsables es precisamente la serie de consecuencias de su libre albedrío. A éste debe apelar, pues, toda exhortación moral y, en cierta forma, la *Divina Comedia* lo es.

Ahora bien, esa alegoría filosófica está articulada en clave poética, metafórica. Pero esto no hace de la *Comedia* un texto eminentemente literario, en la medida en que no tiene una intención lúdica o estética por sí misma, sino que recurre a lo metafórico para universalizar un mensaje fundado *ad intra* en una coherente concepción sobre el hombre y su destino posible³⁸. Por eso, al concluir el análisis de la epístola a Can Grande, quisiéramos completar precisiones acerca de nuestro enfoque de la alegoría ético-filosófica que es, por todo lo ya explicitado, la hipótesis interpretativa de la que partimos.

3. Hacia un hilo conductor

En el *Convivio* establece el poeta que el sentido alegórico “*è quello che si nasconde sotto il manto di queste favole, ed è una verità ascosa sotto bella menzogna*”. De esta manera traza una suerte de línea divisoria — desgraciadamente, no siempre nítida— entre los aspectos interno y externo de la alegoría. Señala la belleza, pero también la falsedad del primero, que se cubre con el ropaje de la hermosa mentira fabulada. Pero con no menor énfasis rescata la intención veraz de lo alegórico³⁹.

Intentaremos ver ahora cómo se conjuga ese sentido verdadero, fundamentalmente moral, que tiene la *Comedia* en su dimensión alegórica, con los recursos poéticos a los que Dante apela. Hemos sugerido ya nuestra perspectiva al respecto cuando, al referirnos a la cuestión del *contrapassum*, indicábamos aquello que en Dante se ha de tomar a la letra, en cuanto que es doctrinal, y aquello que se debe inscribir en la ficción, en cuanto que es metafórico. Sin apar-

38. Justamente, al comienzo de la carta a Can Grande, escribe Dante: “La ignorancia del pueblo tiene un juicio imprudente, pues del mismo modo que estima que el sol tiene el tamaño de un pie, así se engaña también con vana credulidad en materia de costumbres [*circa mores vana credulitate decipitur*]. Pero los que hemos recibido el don de conocer lo mejor que hay en nosotros, no podemos seguir los pasos del vulgo, sino que más bien debemos subsanar sus equivocaciones [*suís erroribus obviare*]” *Ep.* X, 2, 42-50; ed. cit., p. 415. Quizá Dante haya tenido presente este párrafo cuando se refiere al estilo por el que optó en el Poema, que emplea el lenguaje vulgar de las conversaciones cotidianas.

39. Es posible que, especialmente en este último aspecto, el poeta esté siguiendo la tradición retórica de su época, que se atenía a la autoridad agustiniana sobre la ficción alegórica. En efecto, enseña san Agustín en *Quaest. evang.* 2, 51: “Cuando nuestra ficción está referida a alguna significación, no es una mentira sino cierta figura de la verdad”.

tarnos de sus pasos, propongamos otro ejemplo bíblico para discernir entre ambos planos. En sentido literal o histórico, en el *Cantar de los cantares*, se relatan los amores de Salomón y la reina de Saba. La narración constituye, a la vez, uno de los momentos más altos de la poesía universal. Esa clave poética da paso al sentido alegórico, en el que se lo puede interpretar como la serie de encuentros y desencuentros entre Dios y su pueblo elegido, o entre Cristo y su Iglesia, o, en general, como los avatares del diálogo entre Dios y el alma humana. En cualquier caso, el sentido alegórico se apoya sobre la letra referida a Salomón y la reina; en primera instancia, esto es lo presentado como verdadero, no porque lo alegórico no lo sea, sino porque, en el texto, lo es de manera derivada.

Ahora bien, entendemos que, en el caso de la *Divina Comedia*, el movimiento es inverso. Empero, antes se han de marcar los límites en los que se da dicho movimiento: de un lado, tenemos la verdad de lo que Dante llama "literal" o fáctico, el destino ultramundano de las almas; de otro, lo alegórico. Pero este plano, a su vez, se divide en dos niveles: el de la letra con que se expresa la ficción metafórica y el de la verdad moral a la que ella remite. En este último sentido decíamos que el movimiento alegórico de la *Comedia* es inverso al que se da en el *Cantar*: la alegoría moral es la primera y definitiva verdad del Poema, y ella justifica lo que metafóricamente, literariamente, en él se dice. Indicábamos nuestra opinión acerca de cómo rige esto en el *contrapassum* sobre la índole y características de las penas infernales. Añadimos ahora que ello nos parece extensible a toda la obra y, especialmente, a sus personajes, incluidos Dante y Virgilio.

En efecto, Virgilio no sólo es el autor que intenta la restauración moral del espíritu romano, el humanista clásico, el poeta que, según la visión medieval, presiente la era cristiana; es, sobre todo, el equilibrio y la sabiduría de la razón. Y, por eso, el *alter ego* de Dante, quien, extraviado en la "selva oscura" de sus pasiones, representa, al comienzo del Poema, aquel estado de quebranto moral del que él mismo pretendía arrancar a la sociedad de su tiempo. Seguir a Virgilio es acatar los dictados de la razón, que imponen orden a los impulsos pasionales: la virtud, de acuerdo con su definición medieval, es, justamente, el orden del amor. Así pues, en la elección de Virgilio como símbolo moral, Dante hace confluir su originaria formación clásica con la que después adquirió en el pensamiento patrístico y sobre todo, escolástico. Al respecto, se ha sugerido que aquello que lo acercó a las dos culturas fue esa sensibilidad ante la belleza de lo esencialmente verdadero, conjunción de la que la *Comedia* resulta uno de los más altos ejemplos.

Al estudio de los poetas latinos se añadió el de Cicerón y Boecio. Estas lecturas lo llevaron a emprender el arduo y, a veces, árido camino del filosofar técnicamente riguroso. Aprendió a transitar esa senda con los franciscanos de Santa Croce, los agustinos del Santo Spirito y, finalmente, los dominicos de Santa Maria Novella. Esta pluralidad de influencias doctrinales impide alinear con nitidez al Dante de la *Divina Comedia* en una sola corriente filosófico-teológica, tema que se retomará. Pero lo que no deja lugar a dudas es su capacidad para expresar las más típicas doctrinas escolásticas, valiéndose de metáforas e imágenes extraídas de la poesía clásica y aun de la literatura neoplatónica⁴⁰. Así pues, el Virgilio dantesco no constituye un rasgo protohumanístico, puesto que es sabido que la antropología y la ética del Humanismo no postulan la clase de racionalidad simbolizada en la *Comedia* por el poeta latino. Esta es, como se verá, una racionalidad escolásticamente concebida.

Cabe preguntarse, entonces, si, al instar a un determinado estilo de acatamiento a la razón, Dante quiere promover un tipo humano definido. Pensamos que, en principio, esto sería estrechar los límites de la vasta y profunda pedagogía moral del Poema. No se apunta en él a dibujar el perfil de una cierta clase de ser humano — prueba de ello es la rica diversidad que ostenta la galería de personajes del *Paraíso* —, sino a exaltar las supremas posibilidades del hombre y, a la vez, a advertir sobre aquello que puede frustrarlas.

Tal vez se proponga Dante una utopía. Tampoco. Quienes han considerado la posibilidad de

40. En esta línea de reflexión, J. Griswold va más allá al sostener, no sin cierto fundamento, que la verdadera fuente de Dante es la *philosophia perennis*, en la que se entrecruzan la tradición platónica y la aristotélica. Cf. "Aquinas, Dante and Ficino on Love: an Explication of the *Paradiso* XXVI, 25-39", *Studies in Mediaeval Culture*, 8-9 (1976), p. 151 y ss.

que la *Comedia* plantee una utopía al estilo platónico — por ejemplo, una república gobernada por filósofos o teólogos— olvidan dos aspectos. En primer lugar, lo que ya hemos apuntado en cuanto a los destinatarios del Poema, dirigido a todos los que viven en esta vida y no sólo a quienes han de proyectarla y regirla. En segundo término, cuando Dante se refiere en particular a un emperador y lo invita a gobernar “filosóficamente”, está exhortándolo a un gobierno universal fundado en la honestidad de la sabiduría — con la que el florentino siempre vinculó el quehacer filosófico—, mas entendiendo por ello que la autoridad filosófica debe respaldar doctrinalmente la imperial, no sustituirla, puesto que aquélla es demasiado débil ante el desorden de los pueblos⁴¹.

Ni cripto-disidente, ni reaccionario, ni profeta del Humanismo, ni arquitecto de utopías, el poeta de la *Divina Comedia* ofrece universalmente a la humanidad, en clave alegórica, su reflexión ética acerca de la condición del hombre, de su destino y, sobre todo, de su responsabilidad sobre sí mismo. Como toda reflexión filosófico-moral, la exhortación dantesca debe apoyarse en aquellas potencias desde y con las cuales los “*vivientes in hac vita*” ejercen su responsabilidad. De este modo, pasión y razón se revelan como el verdadero material del que está hecho el Poema. Por eso, los deseos y el gobierno de los mismos constituyen el hilo conductor que nos permite adentrarnos en su estructura.

41. Cf., por ejemplo, *Conv.* IV, 6, 159-163; ed. cit., p. 303.

SEGUNDA PARTE

EL TEMA DEL DESEO EN EL UNIVERSO DEL POEMA

1. La fuente doctrinal

Mucho se ha discutido acerca de la principal doctrina filosófica a la que Dante recurre en la *Divina Comedia*. Una breve revisión de algunas de las opiniones clásicas que se expresaron al respecto en este siglo dará idea de ello. Pero antes de enunciarlas, convendrá recordar lo apuntado sobre las distintas vertientes en las que el florentino abrevó en su formación filosófica, a la que, por cierto, llega tardíamente: confiesa haberse acercado a la filosofía en busca de consuelo después de la muerte de Beatriz. No puede extrañar, entonces, que el *De Consolatione* boeciano haya ejercido sobre él la influencia que tuviera para san Agustín el *Hortensius* de Cicerón. En el poema de Boecio — nótese que se trata también de una doctrina filosófica expresada en forma poética— Dante descubre la filosofía; mejor aún, adhiere a la racionalidad filosófica. Y será para siempre. Sin embargo, le resta todavía hacerse con ella. Frecuenta, así, como hemos indicado, diversas escuelas, con la voracidad que suelen despertar los deslumbramientos⁴². Tres nombres le son particularmente caros: Tomás de Aquino, Alberto Magno y Buenaventura. Estos son los que saben, los sapientes. Y, según la propia expresión dantesca, hay un “maestro de los que saben”, un “maestro de la humana razón”: Aristóteles⁴³.

Quien así se acercó a la filosofía era un hombre en crisis, de sensibilidad religiosa, un poeta *stilnovistico*, un intelectual de la época a quien muchos podían considerar imbuido de cierta tendencia averroísta. En cierto modo, todo ello se conserva en el autor de la *Divina Comedia*, pero aparece allí reelaborado según una *forma mentis* que, por ser escolástica, transita por huellas aristotélicas, aún cuando no siempre se formule en los términos propios del Estagirita. El no haberlo tenido en cuenta llevó a muchos intérpretes a descuidar en el Poema un aspecto que consideramos fundamental en él: su condición de asombrosa síntesis — que, por momentos, asume una forma sincrética— de la mentalidad medieval. Al soslayar esto, se pretende, vanamente, detectar un solo nombre de autor o de escuela que ostente el privilegio de ser la fuente doctrinal rectora de toda la *Comedia*⁴⁴.

Eso han hecho, en particular, estudiosos italianos del Poema. Así, para L. Pietrobuono, mientras que el *Convivio* representaría el momento racionalista de Dante, la *Comedia* se apoya, en cambio, sobre el agustinismo místico de san Buenaventura. Con ello ha contribuido a iluminar varios pasajes del *Paraíso*, si bien, en su totalidad, el texto no avala la pretensión de sostener esa perspectiva para todo él⁴⁵. Similar, aunque más enfática, es la opinión de L. Cicchito, quien ha rastreado minuciosamente las doctrinas bonaventurianas en el Poema, debiendo para ello espigar entre tantas otras que no lo son⁴⁶. Por otra parte, se recuerdan aún las polémicas sostenidas por B. Nardi sobre el punto que nos ocupa: oponiéndose a quienes atribuían a la *Divina Comedia* un tomismo absoluto, Nardi ha tenido el mérito de poner en relieve

42. “Cominciai ad andare là dov'ella [la filosofía] si dimostrava veramente, cioè ne le scuole de li religiosi e le disputazioni de li filosofanti, sì che in picciol tempo, forse di trenta mesi, cominciai tanto a sentire la sua dolcezza, che lo suo amore cacciava ogni altro pensiero”, *Conv.* II, 12, 7.

43. Cf. *Inf.* IV, 131 y *Conv.* IV, 2, 16.

44. En este sentido, nos parece que la posición gilsoniana sigue siendo la más atinada: para Gilson, filosóficamente hablando, el Dante de la *Comedia*, no de obras anteriores, es, ante todo, un aristotélico convencido. Pero su convicción no se ciñe a una sola lectura medieval de Aristóteles. Por eso, “suivre Albert le grand sur un point n'était sans doute pas pour lui se séparer de saint Thomas”, *Dante et la philosophie*, Paris, Vrin, 1939, p. 164, núm. 2.

45. Cf. L. Pietrobuono, *Il Poema Sacro*, Bologna, 1925.

46. Cf. P. L. Cicchito, *Postille bonaventuriane dantesche*, Miscellanea francescana, Roma, 1940.

rasgos avicenianos y averroístas que se pueden encontrar en ella. La pasión de Nardi como polemista quizás haya hecho creer que él extremó estas afirmaciones. Sin embargo, no es así: también se ha ocupado de señalar las nociones aristotélico-tomistas que aparecen especialmente en el *Infierno* y primera parte del *Purgatorio*⁴⁷.

Otro grupo de interpretaciones está constituido por las que presentan una más escrupulosa sistematicidad en las distinciones, ya sea temáticas, ya las que conciernen a la evolución de Dante en sus convicciones filosóficas. La clásica obra de Vossler al respecto había mostrado en la *Comedia* la coexistencia armónica de misticismo y filosofía. Y, al tratar de delimitar las corrientes que confluyen en esta última, opta por desbrozar el Poema en sus aspectos temáticos. Así, asigna a los momentos de reflexión histórico-política un agustinismo franciscano, mientras que sostiene que la ética dantesca de la *Comedia* ostenta un carácter claramente tomista y los pasajes que revelan cierta tendencia intelectualista deben inscribirse en el averroísmo⁴⁸.

Por su parte, G. Fallani establece sobre esto precisiones sumamente valiosas para nuestro tema: más cuidadoso que Vossler de la evolución de Dante previa al Poema, Fallani indica que, antes de su madurez, él pudo haber asimilado — en algunos casos, quizás inadvertidamente — supuestos averroístas, lo cual se puede entrever en su producción poética *stilnovistica*. Lo cierto es que en la *Comedia* Alighieri abandona, entre otras, la concepción del amor como pasión no libre y, sobre todo, antitética respecto de la razón, volcándose después hacia un pensamiento “más latino y tomista”⁴⁹. Pero, el haber rechazado una posición corriente entre los poetas del *stil novo* que se tenían por averroístas, no significa — siempre según Fallani — que haya asumido una actitud de completa oposición al averroísmo.

Más adelante nos ocuparemos de la fuente doctrinal a la que Dante apela en su específica concepción madura sobre las pasiones que han de ser gobernadas por la razón. Importa ahora, en un sentido más general, situar filosóficamente el “racionalismo” dantesco en la *Divina Comedia*: se trata de saber, principalmente, si es un racionalismo averroísta, en cuanto a postular la doctrina de la doble verdad y a creer, con los seguidores de Siger, que sólo el *intellectus speculativus* basta para alcanzar las más altas conquistas humanas, o bien un racionalismo de corte tomista que, al llegar al límite del misterio, cede a la fe en la revelación, prolongándose en ella teológicamente.

Para esto, viene en nuestra ayuda el pasaje que, tal vez, es el más revelador al respecto de toda la *Comedia*: el de *Inf.* X, 52-63. Allí, con la guía de Virgilio, Dante recorre el círculo de los herejes; se encuentra en la zona donde expían sus culpas, en sepulcros de fuego, los contumaces “epicúreos”. Cabe recordar que, con independencia de lo que este calificativo significara en el mundo clásico, en el panorama cultural italiano del siglo XIII, se entendía por tales a aquellos que lo cifraban todo en esta vida, negando la inmortalidad individual del alma. Esta opinión era compatible con un aristotelismo extremo — habitual entre algunos averroístas latinos — que sostenía la posibilidad de una felicidad absoluta en esta tierra, dicha dada por el bien sumo de la vida intelectual. Por ello, no sorprende que averroístas y “epicúreos” — sospechosos de herejía, cuando no de ateísmo — se encontraran en los círculos áureos de los autores de nota en el Duecento frecuentados por Dante antes de su exilio. Con el alma de uno de estos epicúreos, padre de un amigo de juventud, el celebrado poeta averroísta, Guido Cavalcanti, Dante se encuentra ahora en este sueño de madurez que es la *Comedia*. Virgilio permanece algo alejado del lugar. Al descubrir la figura dantesca, el alma de Cavalcanti padre le dirige una ansiosa pregunta:

“piangendo disse: ‘Se per questo cieco
carcere vai per altezza d’ingegno,
mio figlio ov’è? perchè non è ei teco?’” 58-60

47. Cf. B. Nardi, *Nel mondo di Dante*, Roma, 1949.

48. Cf. C. Vossler, *La Divina Commedia studiata nella sua genesi e interpretata*, Bari, 1927.

49. G. Fallani, *Dante poeta teologo*, Milán, 1965.

O sea que dijo, llorando: "Si por la altura de tu ingenio atraviesas esta oscura cárcel, dónde está mi hijo?, por qué no está contigo?". La misma pregunta parece dar por supuesto que Dante sólo ha confiado en las fuerzas de su inteligencia para intentar la empresa sobrehumana de transitar por el más allá y escudriñar sus secretos. El orgullo paterno no puede comprender, entonces, por qué no lo acompaña en ese privilegio el hijo Guido, de ya conquistada fama, su compañero de estudios y de experiencias poéticas y filosóficas. La precisa —y significativa— respuesta dantesca no se hace esperar:

"E io a lui: 'Da me stesso non vegno:
colui ch'attende là, per qui mi mena
forse cui Guido vostro ebbe a disdegno'" 61-63

Literalmente, el terceto dice: "No vengo por mí mismo [por mis méritos o facultades]; el que allí aguarda [Virgilio] me conduce a través de este lugar, quizás hasta aquella [Beatriz] a quien vuestro Guido desdeñó"⁵⁰. Como ha hecho notar en estimulantes páginas María Corti⁵¹, esto significa que, desde su tendencia averroísta, Guido Cavalcanti sólo se atuvo en esta vida a la fuerza de su puro intelecto, permaneciendo siempre indiferente a la dirección de la verdad revelada que, en el universo de la *Comedia*, representa Beatriz. En cambio, en una actitud claramente tomista, Dante se deja conducir por la razón, simbolizada por Virgilio, en la confianza de que tal vez [forse] ella le permita llegar al límite de la verdad revelada, en cuyas manos se habrá de poner entonces.

Se establece así una posición contraria a cualquier tesis que se aproxime a la de la doble verdad. La guía de Virgilio se continúa con la de Beatriz, en cuya compañía, no obstante, el poeta seguirá apelando a la razón, aunque ya no considerándola como única luz. Por fin, recordemos que, en las últimas instancias del viaje dantesco, la ascensión mística del Paraíso está representada por san Bernardo. Este planteo implica una determinación doctrinal de no poca importancia que, por una parte, se apoya e insiste en la distinción de órdenes. Y, por otra, descansa en la convicción de su armónica coexistencia, siempre que se respete el principio rector y la economía interna de cada ámbito. Tal arquitectura es decididamente tomista. Pero el tomismo de la *Comedia* de ninguna manera se asume en actitud férreamente dogmática. El haber sorteado tal peligro posibilita a Dante incorporar a ese *planteo básico* elementos filosóficos heterogéneos, lo cual convierte al Poema en una síntesis del pensamiento medieval en su madurez.

Con todo, dicha síntesis no es un puro e indiscriminado sincretismo, ya que se rige por el criterio que acabamos de señalar. Eludir el riesgo dogmático también le permite a Dante admirar la labor intelectual de autores de diversas corrientes, por ejemplo, la de los mismos averroístas y su obra de reivindicación de los fueros de la filosofía. Así como no hay una sola línea que deje suponer que alguna vez menguó su aprecio por Guido Cavalcanti, tampoco hay que olvidar que, en el *Paraíso*, el florentino hace el elogio de Siger de Brabante, la mayor figura del averroísmo latino; más aún, pone dicho elogio en boca de santo Tomás⁵².

50. Seguimos en esto la lectura, hoy ya muy difundida por ser la más convincente aun sintácticamente, propuesta por Natalino Sapegno, en la edición anotada que de él manejamos, *La Divina Comedia*, Florencia, La Nuova Italia, 3 vols., 1955-57, p. 118.

51. Cf. M. Corti, *Dante a un nuovo crocevia*, Florencia, Sansoni, 1981, especialmente pp. 77-101.

52. Aunque no ésta la ocasión de desarrollar el "caso Siger", permitasenos recordar que, en su uso de la alegoría, Dante suele elevar a categoría de símbolo muchos personajes históricos. Adherimos a la opinión, complementaria con la que se acaba de exponer sobre la actitud averroísta, que ve en el Siger de Brabante de la *Comedia*, el símbolo del maestro que lucha por la autonomía del pensamiento filosófico y es perseguido por esa lucha. Su caso, siempre simbólicamente considerado, es el de un mártir de la independencia de órdenes, por la cual, **en otro sentido**, también Dante sufrió persecución. Creemos que lo que distorsiona en gran medida las polémicas sostenidas al respecto —y entre ellas, la más célebre, la de Gilson-Mandonnet— es, primero, el haber establecido una vinculación necesaria entre la posición dantesca del *De Monarchia* y la adhesión a la doctrina de la doble verdad; segundo, y esto es definitivo para el caso que nos ocupa, haber proyectado esa

Con estos elementos, cabe ahora enunciar nuestra propia posición acerca del "averroísmo" dantesco en el Poema. Pensaos que, al respecto, se impone una distinción importante: la que se debe establecer entre la *doctrina* averroísta y la *actitud* averroísta, o una disposición intelectual que podría ser tomada por tal. En efecto, en el primer sentido, el averroísmo — es decir, la doctrina de Averroes como fue desarrollada por algunos escolásticos medievales y aristotélicos renacentistas— presenta las siguientes tesis centrales: primero, la afirmación de la eternidad y necesidad del mundo, en oposición al dogma cristiano de la Creación; segundo, la imposibilidad de Dios de alterar el orden necesario en la naturaleza, cuando algunos autores cristianos subrayaban la absoluta omnipotencia divina; tercero, la unicidad del intelecto, o sea, la postulación de un intelecto único, trascendente a toda la humanidad, del que participa cada alma humana como mera imagen de aquél: la aceptación de esta tesis implica negar que el intelecto, o sea, la dimensión más alta del alma de un hombre, pertenezca real e intransferiblemente a ese hombre, con lo cual se pone en riesgo su inmortalidad individual que se constituyó en afirmación central del Cristianismo.

Pero la tesis más difundida entre los averroístas — aunque, en realidad, no es propia del mismo Averroes— es la cuarta: la así llamada "doctrina de la doble verdad", según la cual se separan los ámbitos de la fe y la razón, de la teología y la filosofía, considerándolos heterogéneos, hasta el punto de que aquello que se cree verdadero en un campo puede ser falso en el otro. Para el averroísmo, ambos órdenes no presentan, pues, continuidad.

Ahora bien, era esta última tesis la que daba lugar a una mayor oposición de las autoridades eclesiásticas, puesto que implicaba una autonomía de la vida intelectual, regida hasta entonces por la tutela de la Iglesia. Creemos que el caso de Dante en la *Divina Comedia* es el de otros intelectuales de la época que, aunque pensaron y escribieron con prescindencia de tal tutela — razón por la que su *actitud* puede confundirse con la de un averroísta—, recogieron, no obstante, con y desde dicha autonomía, las bases principales de un aristotelismo cristiano. En tal sentido, nuestro enfoque es convergente con el de A. de Libera y se aleja tanto de la ya mencionada posición de Fortin como del acento que M. de Gandillac ha impreso a su obra sobre el florentino⁵³.

En síntesis, con la mayor parte de los críticos, consideramos que el inequívoco aristotelismo dantesco asume en el Poema y, al menos, en su *propuesta central, la ética*, la versión cristiana que le confirieron Alberto Magno y, sobre todo, Tomás de Aquino. Esta es, entonces, la fuente doctrinal dantesca preeminente en el campo de problemas antropológico-morales de la *Comedia*. Ni siquiera B. Nardi, quien se interesó particularmente por destacar los aspectos antitomistas y no tomistas en la obra dantesca, ha podido negar explícitamente la influencia del Aquinate en la filosofía moral del Poema. Por lo demás, se lo hubieran impedido el hecho — no decisivo— de que Tomás es el personaje de la *Comedia* que, después de Beatriz, mantiene el más prolongado uso de la palabra; y, en segundo término, las numerosas —y éstas sí decisivas— citas de Tomás que Dante hace en el *Convivio*, especialmente en lo que atañe a cuestiones éticas. Lo confirmará el examen del tema del deseo.

supuesta vinculación necesaria a otras obras del florentino, como la *Comedia*; tercero, haber supuesto, en cierta medida, que la defensa de una figura en su dimensión político-cultural y, especialmente, ética, equivale a adherir a todas o a las principales tesis que de hecho fueron sostenidas por esa figura.

53. En su *Penser au Moyen Age*, París, Seuil, 1991, A. de Libera dedica buena parte del capítulo VII a la figura de Dante. Escribe allí: "Comme tous les 'philosophes', comme avant lui Siger de Brabant et Boèce de Dacie, l'Alighieri joue sur un double registre — celui-là même que l'on a coutume de présenter sous le titre de 'double vérité'—, mais il s'agit clairement chez lui de deux ordres d'explication à la fois distincts et **nécessairement convergents**: celui de la nature et celui de la catholicité" (p. 269; subrayado nuestro). En cambio, M. de Gandillac en *Dante ou la passion de la catholicité*, París, Téqui, 1991, no registra lo que hemos llamado la "actitud averroísta", quizás en su afán por atenuar los aspectos disidentes del pensamiento dantesco.

2. Concepción escolástica del deseo

Indicaremos en este capítulo las notas esenciales de la noción escolástica de deseo, siguiendo principalmente las afirmaciones que sobre esto formula santo Tomás de Aquino. Si bien la posición tomista sobre el particular no registra diferencias significativas respecto de la doctrina tradicional sostenida en el siglo XIII por otros escolásticos, hay algunos elementos que permiten descubrir la huella del Aquinate en los conceptos que Dante maneja sobre ese tema. Por ello, en esta síntesis expositiva, nos guiaremos por los escritos de Tomás⁵⁴.

Lo primero a señalar es que el deseo hinca sus raíces en el aspecto apetitivo del hombre. Forma parte de sus pasiones, como el amor. La proximidad genérica de deseo y amor les confiere una definición en buena parte común: ambos implican el movimiento de tendencia o inclinación de un sujeto a un objeto, entre los cuales se supone cierta connaturalidad. Por otra parte, tanto en el caso del deseo como en el del amor, el objeto —vale decir, lo deseado o amado— es aprehendido, sentido por el sujeto —esto es, por el amante— como bueno, ya sea en cuanto útil, deleitable o virtuoso. También en ambos casos, el sujeto es necesariamente dinámico, puesto que lo central en la definición del deseo y del amor es el movimiento. Tales notas comunes hacen que el mismo Dante emplee muchas veces los dos términos como equivalentes. Con todo, se ha de tener en cuenta que, en esos casos, cuando se alude al amor como deseo, se está hablando del primero en sentido lato, impropio y aun metafórico.

Ambas nociones responden a la de apetito, por lo cual también este último término es usado en ocasiones sustituyendo a "deseo". Pero el concepto de amor es más abarcador que el de deseo. Tal es así que Tomás considera toda afección del alma humana como proveniente del amor en su sentido primario ya indicado⁵⁵. Por esa razón, el amor se constituye en causa del deseo: sólo se desea lo que se ama. En efecto, *el deseo*, que Tomás llama *concupiscentia*, es *el amor a lo no poseído*. Así pues, se ama todo lo que se desea, pero no se desea todo lo que se ama, puesto que, al alcanzar lo amado, ello se convierte en gozado, ya no deseado.

En sentido propio, entonces, el amor incluye en su definición la unión con el objeto amado y la complacencia en él, notas que, obviamente, están excluidas en la de deseo. Por tanto, desde esta perspectiva, el movimiento afectivo empieza en el deseo y culmina en el amor completo; de ahí que el deseo sea visto como un amor imperfecto en cuanto incoado. Se entiende también que, mientras que Dios obra por amor, la creatura pueda obrar por deseo⁵⁶, ya que éste implica la imperfección, el carácter de incompleto que tiene el hecho de no poseer un bien o lo que se toma por tal. En resumen, el bien presente o ausente, que conviene al apetito, da lugar al amor; si está ausente, se constituye en objeto de deseo; si presente, produce el gozo o deleite. Por tanto, el gozo se aproxima al amor propiamente dicho, puesto que conlleva la alegría de la posesión. En cambio, el deseo se acerca más a la esperanza: ésta es, efectivamente, un deseo intenso, al que se le añaden las notas de lo remota y arduamente obtenible⁵⁷.

En toda esta concepción del deseo se perfilan dos aspectos, uno negativo y otro positivo: en efecto, el primero estaría dado por la ausencia del bien que se desea alamarlo. Esta falta implica, en alguna medida, una indigencia padecida por el sujeto que desea un bien precisamente porque carece de él. El objeto formal de las pasiones es lo aprehendido como bueno o como malo. Ahora bien, recordemos que el deseo es, genéricamente, un movimiento. Dicho movimiento tiene un punto de partida y una dirección. El punto de partida o término *a quo* del deseo es

54. Con el objeto de no abundar en citas textuales, y por tratarse de una síntesis, nos limitaremos a remitir a lugares de la producción tomista, donde se desarrolla la mayoría de los aspectos que enunciamos: *Summa Theologiae* I-II qq., 26-28 y, sobre todo, q. 30; *In III Sententiarum* dd. 26-27. La lectura de estas páginas se puede complementar con la de las que se señalarán en algunos puntos particulares del tema.

55. Cf. *De spe*, a.3.

56. Cf. *In II Sent. d. 1, q. 2, a. 1.*

57. Cf. *In Psalmum* XVII, 2.

el mal; aquello a lo que se dirige o término *ad quem* es el bien⁵⁸. El objeto bueno que es amado como tal está, reiterémoslo, ausente en el caso del deseo. La punzante nostalgia de su posesión es lo que lleva al sujeto a salir a su encuentro. Y he aquí el aspecto positivo en la economía interna del deseo: pone a la realidad creada en movimiento. Más precisamente, *mantiene* a la creación en movimiento al hacer que cada cosa creada vaya en búsqueda del bien que le es propio según su especie.

En efecto, es una nota característica de la concepción escolástica del deseo el que éste puede hallarse en *todos* los seres naturales, animados e inanimados, desde el momento en que constituye una inclinación a conseguir el bien o fin específico. El bien natural para la piedra no es el mismo que para el árbol o el león o el hombre. Los deseos fundan, pues, su clasificación en la diversidad de bienes específicos. Así se distinguen — como los apetitos de los que derivan— en deseos naturales, sensibles e intelectivos. Se llama apetito o deseo “natural” al que se da en un sujeto no cognoscente, o sea, carente de conocimiento sensible o intelectual. Existe, entonces, en todas las naturalezas como propensión hacia lo que les es conveniente; por eso asume esencialmente la forma de la connaturalidad. Esta clase de deseo es la que recibe el nombre de “amor” en sentido impropio o metafórico. Metafóricamente decimos que el hierro ama el imán o que el árbol ama la luz o que la luna ama la tierra. El deseo es, en estos casos, una tendencia puramente espontánea que obedece a la constitución misma del sujeto.

En cambio, en los seres dotados de sensibilidad animal, se da un apetito o deseo sensitivo. En éste hay algo que excede la mera inclinación natural, pues arraiga en una determinada potencia del sujeto. Así, una oveja desea la hierba porque la misma constitución de su sensibilidad la inclina a ella, sin importar, por ejemplo, las dimensiones que ese animal tenga en cuanto sujeto de deseo, cosa que sí interesa en el caso de un cuerpo celeste, como en el ejemplo citado de la luna respecto de la tierra. Cabe añadir que también en este nivel del apetito o deseo sensitivo puede proponerse la equivalencia terminológica con el amor: se suele decir que la oveja ama la hierba, o las moscas la miel. Ahora bien, sucede que el hombre está dotado de vida animal sensitiva, además de la intelectual y volitiva. Por eso, en él también se puede dar esta clase de deseos; así es posible decir, por ejemplo, que un hombre ama el vino o el sol.

Con todo, y como sujeto cognoscente, el hombre no sólo posee sensibilidad sino también voluntad y un intelecto que la asiste. Por tal razón, a él le es dado experimentar un deseo y un amor “elícito”, esto es, consiguiente a la clase de conocimiento que le es propia. Este deseo es el que se conoce con el nombre de “intelectivo”. En él juega una voluntad que, iluminada por la razón, sale en busca del objeto amado en cuanto bueno. Pero nótese que, en este caso, sobre el que volveremos, predomina la moción del sujeto sobre la atracción del objeto, mientras que en los casos anteriores, se daba la relación inversa. El deseo intelectivo, el propiamente humano, procede, en realidad, de la aprehensión del que apetece según su libre juicio. Es que ese movimiento teleológico implicado en el deseo, hace que, en el afán de consecución de su propio bien y plenitud, cada ser creado despliegue y actualice todas sus potencias.

Así pues, cuanto más ontológicamente rico sea el sujeto, cuanto más alta y noble la especie a la que pertenece, mayores posibilidades de vida y de movimiento pondrá en acción, de hecho, la fuerza que por su misma índole conlleva el deseo. Y mayor será la complejidad que éste ofrezca al análisis. Por eso, el deseo humano, como pasión, presenta una problemática más vasta que el propio de los seres inanimados y el de los irracionales. De modo semejante, podemos preguntarnos por el otro término de la relación que implica todo deseo, es decir, por el objeto. En tal sentido, cabría formularse la cuestión — paralela a la primera— de si cuanto más noble y más alto sea, en sí mismo, el bien deseado, mayor intensidad despertará efectivamente en el deseo, o no.

Pero en este punto sólo nos proponíamos ofrecer una síntesis expositiva de las líneas prin-

58. Cf. *S. Th.* I-II, q. 23, a. 2 c.

cipales de la doctrina escolástica, particularmente tomista, sobre el tema. Las cuestiones recién enunciadas forman parte ya de sus aspectos puntuales. Ahora conviene internarnos, pues, en el texto mismo del Poema para comprobar de qué manera, tanto en lo general como en lo específico, Dante maneja estas categorías al tomar la noción que nos ocupa para diseñar la arquitectura interna de la obra.

3. Dimensiones desiderativas en la *Comedia*

Las menciones explícitas del tema del deseo asumen en el Poema las siguientes formas: *desiderio*, *disiderio*, *disiro*, *disire*, *desio*, *disio*, *disianza*, con sus respectivos plurales, formas verbales y adjetivas. En virtud del respeto exigido por la letra de la obra, nos basaremos en los pasajes donde aparece este vocablo y sus variantes. Esto no obsta para que, con el objeto de iluminar su sentido, apelemos circunstancialmente a aquellos otros en los que se mencionan conceptos como amar y apetecer, con una significación asimilable a la de desear, según la doctrina tradicional que se acaba de sintetizar.

Dejaremos primero a un lado los casos — muy pocos, por cierto — en los que las apariciones del término que nos ocupa no revisten importancia doctrinal, ya que aluden a hechos tales como desear enterarse de algo, a esto se refieren *Inf.* VI, 83: “ché gran **disio** mi stringe di *savere*”; IX, 107: “e io, ch’avea di riguardar **disio**”; X, 6: “parlami, e sodisfammi á miei **disiri**”; y XIV, 93: “di cui largito m’avea il **disio**”. También aparece cuando se desea saber de alguien, como en *Purg.* XIX, 87: “ciò che chiedea la vista del **disio**”; en *Inf.* XXII, 62-3: “‘Domanda’, disse ‘ancor, se piú **disii**/saper di lui...’”; en *Par.* V, 113: “m’era in **disio** d’udir lor condizioni”; y IX, 79: “perchè non satisface a’miei **disii**?”.

Puede expresar el estar ansioso por brindar una bienvenida, así en *Purg.* XXVI, 138-39: “e *dissi* ch’al suo nome il mio **disire**/apparecchiava grazioso loco”; o el querer excusarse por algo, como en *Inf.* XXX, 140: “che **disiava** scusarmi, e scusava”; o la inclinación a experimentar una percepción sensible, según registran *Par.* VIII, 30, donde Dante alude a un canto que “di riudir non fui sanza **disiro**”, y *Purg.* XXIX, 5-6 “**disiando**/ qual di veder, qual di fuggir lo sole”. Hay aun una ocasión en que el término “desear” aparece con significado puramente figurado: se trata de *Par.* XXX, 131-132, en que se habla de los lugares del Paraíso que “desean” a los bienaventurados que habrán de ocuparlos, en el sentido de esperarlos: “vedi li nostri scanni sì ripieni,/ che poca gente piú ci si **disira**”.

No nos detendremos en estas líneas, ya que ellas simplemente derivan de un uso, por así decir, social del término que nos ocupa. En cambio, su sentido fuerte es el que se despliega en esas tres dimensiones en las que se distinguió el deseo en la escolástica: la natural o metafísica, la sensitiva y la intelectual o voluntaria. Ellas se conjugan sobre el cierre de la *Comedia*, revelando su significación más profunda en el último tramo del viaje dantesco. Por eso, optamos por comenzar a devanar el hilo conductor del tema del deseo desde su extremo final, el que se da en la tercera cántica.

La primera dimensión del deseo, sin duda, fundamental, la metafísica, está consignada nítidamente en *Par.* XX, 77-78, donde se habla de la impronta o sello “dell’eterno piacere al cui **disio**/ciascuna cosa qual ella è diventa”. Muchas discusiones se han producido entre los intérpretes a propósito del contexto de estas líneas, pero dicho contexto particular no puede cancelar la inequívoca universalidad del “ciascuna cosa”. Tal expresión indica, en primer lugar, que Dante no se refiere solamente a los seres humanos, sino a todo lo existente; en segundo término, el vocablo “ciascuna” señala un hecho que, involucrando a todas las cosas, se da en cada una de ellas individualmente considerada. Así, creemos que se dice que cada cosa llega a ser lo que ella es, como ella esencialmente es, en dirección o en pos del eterno placer, esto es, en cumplimiento de la voluntad divina.

Es, en efecto, doctrina tradicional en todo el Medioevo cristiano que Dios crea todas las cosas naturales dotándolas de una finalidad determinada, según la especie a que cada una pertenece. La búsqueda y consecución de ese fin propio, implicado en la esencia o naturaleza de la especie, organiza todas las operaciones del ente. Ahora bien, su fin específico, el de la especie, es tal como a Dios plugo asignarlo. Precisamente, en el deseo de alcanzar ese fin propio, cada cosa despliega sus potencialidades para llegar a ser lo que ella formal o esencialmente es, vale decir para lograr lo que está llamada a adquirir y adecuarse así a la perfección de su arquetipo contenido desde la eternidad en la mente divina. En este sentido, se puede decir que un árbol "desea" florecer y fructificar, justamente porque es un árbol y su bien natural es ese fin específico⁵⁹. De este modo, los seres creados conquistan su plenitud, o, para emplear una imagen dantesca, arriban a su puerto.

Así se expresa el poeta en *Par.I*, 110 y ss., al referirse a la dimensión metafísica del deseo: "*tutte nature [...] si muovono a diversi porti/per lo gran mar dell'essere, e ciascuna/con istinto a lei dato che la porti*". Todas las naturalezas, cualquiera sea el género o especie a que pertenezcan, se mueven por el gran mar del ser, y cada una [otra vez "*ciascuna*"] se dirige a su propio fin, en virtud de un cierto "instinto", palabra que aquí hace las veces de "deseo o amor innato". Así se convalida la universalidad con la que Dante, siguiendo la visión escolástica, concibe este aspecto general del tema del deseo, el cual, por ello mismo, se constituye en su dimensión metafísica: en efecto, el texto recién citado añade que la flecha de ese movimiento teleológico lleva al fuego hacia arriba, hacia su lugar natural, mantiene unida y compacta a la tierra, regula las funciones vitales en el animal, y también dirige a las creaturas "*c'hanno intelletto ed amore*", dotadas de inteligencia y amor, es decir, a las que poseen intelecto y voluntad. Con esto se indican todos los niveles de *ser*, en cada uno de los cuales los entes animados o inanimados despliegan sus respectivas posibilidades específicas en pos del objeto de su finalidad, o sea, del objeto de su deseo; de ahí que hayamos anotado que éste mantiene a toda la creación en movimiento. Hace que los hombres amen, las arañas tejan, los árboles florezcan y los astros giren.

Este último ejemplo es particularmente recurrente en el *Paraíso* dantesco, y el poeta apela a él para dar cuenta del movimiento de los cielos. Aparece ya en el mismo comienzo de la tercera cántica, al mencionarse la cuestión de las esferas celestes. Recordemos que, en la concepción ptolemaica que Dante maneja, ellas se conciben como círculos concéntricos que giran alrededor de la tierra y cuyo movimiento se expande con mayor velocidad y luz a medida que se alejan de ella, acercándose al Empíreo. Este "primer cielo", el más luminoso, es, en rigor, irrepresentable por tratarse de la "sede" de Dios, o sea, del ámbito de la pura trascendencia y de la gloria de Aquel "*che tutto muove*", según el primer verso del *Paraíso*. Un poco más adelante se menciona explícitamente el deseo natural de los astros por el motor divino. En I, 76-77, Dante escribe sobre El: "*Quando la rota che tu sempiterni/ desiderato, a sé mi fece atteso...*". Alude así al movimiento rotativo de la esfera celeste, cuyo girar Dios eterniza, en cuanto que es deseado, es decir que la hace girar perpetuamente por haber infundido en los astros que la rigen el deseo de unirse a El como a su principio. Es obvio que subyace en esto la doctrina aristotélica del motor inmóvil: en efecto, aristotélicamente considerado, Dios es inmóvil en cuanto absoluto, o sea, en cuanto que, a su vez, no es movido por otro. Y es motor porque origina el movimiento, por

59. Muchos intérpretes leen en estas líneas que cada cosa llega a ser lo que es "a voluntad y por deseo de Dios". Además de ser sintácticamente débil, esta explicación pasa por alto un principio puesto que el deseo, como ya se indicó, implica la imperfección de lo no poseído. Dante no alude, insistimos, a una supuesta aspiración de Dios, sino, por el contrario, a la que todos los seres naturales tienen respecto de El. Si se quisiera apelar en este punto a la autoridad de san Agustín, caído con el amor, conduce a cada cosa a su fin y a su lugar propio en el contexto de la creación. El *pondus* es, pues, la versión agustiniana del deseo como apetito. Por otra parte, es ésta una presentación del tema que Tomás recoge.

atracción o deseo, de todos los seres naturales. Lo específico de los astros es girar en el espacio. “*Desiderato*” es, pues, un participio que aquí tiene valor causal: los cielos giran precisamente porque desean su mismo principio divino e inmóvil. Eso se rubrica en un aspecto, consignado en *Par.* XXIV, 130-132, de esa suerte de profesión de fe formulada por Dante en el Poema, que comienza en estos términos: “*Io credo in uno Dio/solo ed eterno, che tutto il ciel move,/non moto, con amore e con **disio***”.

Pero apuntábamos que, en la perspectiva medieval, ese movimiento se intensifica en velocidad en la medida en que se da una mayor proximidad respecto del Empíreo. Ello ocurre porque el deseo que lo causa se acrecienta al acercarse a su objeto. Esto, que se da en la dimensión del apetito natural, se verifica en las otras especificaciones del deseo, también las humanas, porque forma parte de las determinaciones genéricas que el pensamiento medieval le ha atribuido al tema que nos ocupa. En efecto, es al término de su viaje, en el umbral de la visión del Bien sumo, cuando Dante siente crecer en sí el anhelo de la contemplación gozosa de Dios. Por eso, en *Par.* XXXIII, 46-48, dice: “*E io ch'al fine di tutt'i **desii**/appropinquava, sí com'io dovea,/l'ardor del **desiderio** in me finì*”. Al acercarse al objeto y fin de todos los deseos, tal como era justo que hiciera, el poeta confiesa haber consumado en sí mismo el ardor del deseo. Nótese que el término en cuestión aparece dos veces en el mismo terceto. Sin embargo, el significado de la primera forma, “*desii*” tiene una extensión mayor que el de la segunda, “*desiderio*”: Dante se aproxima a la sede de Dios, llamándolo ahora “el fin de todos los deseos”, puesto que, como Bien eminente, El subsume todos los bienes y, por eso, se constituye en objeto último de toda aspiración teleológica. En cambio, el llegar a la *visión* de Dios es un deseo individual de la persona de Dante. Es este “*desiderio*” humano –y, por tanto, sensitivo e intelectual– el que ahora se expande y se acelera, como el primer cielo, ante la infinitud de su objeto próximo⁶⁰.

A él llega, por último, en el cierre de la *Comedia*, en cuyos versos finales se sintetizan las dimensiones del deseo. Señalábamos, efectivamente, que, en la escolástica cristiana del siglo XIII, se puede hablar de un deseo natural –o amor innato, tomando el sustantivo en sentido impropio–, de un deseo sensitivo, y de un deseo intelectual, propio de los seres dotados no sólo de vida animal sino también de intelecto y voluntad. En el primer sentido, se toma el término en su significación más amplia, como el movimiento de un sujeto que tiende a unirse a un objeto que, precisamente por constituir su bien, le es conveniente y lo atrae de manera natural. Acabamos de ver cómo se expresa esto en el Poema. En el segundo sentido, se acentúa el aspecto subjetivo sensible que, en el animal asume la forma del instinto y en el hombre de la pasión y el afecto. En el tercer sentido o dimensión del deseo, se alude, de manera aún más acotada, a una moción que, si bien hunde sus raíces en lo afectivo, cuenta con el asentimiento de la razón y cobra una dirección voluntaria. Estas tres dimensiones aparecen en esas cuatro líneas finales del Poema, que destacamos como el texto central de este capítulo:

“All’alta fantasia qui mancò possa;
ma già volgeva il mio **disio** e’l velle,
sí come rota ch’igualmente è mossa,
l’amor che move il sole e l’altre stelle”

Par. XXXIII, 142-145

Dante acaba de acceder a un atisbo deslumbrante, por lo que confiesa que sus alas no bastaron para el vuelo: se trata de la visión de la presencia real de las dos naturalezas en Cristo, misterio que la razón humana, librada a sus propias fuerzas, no puede penetrar. A

60. N. Sapegno enfatiza el sentido de “*finii*” como “llevé a su cúspide” y no como “agoté”. Y anota: “Al sustantivo *fine* responde precisamente, con sutil nexo verbal y lógico, el verbo *finii*”. Ed. cit., vol. III, p. 407.

fortiori, también es insuficiente para ello la imaginación: a la alta fantasía, que se había elevado hasta la realidad divina, aquí le faltó poder. También en esto el florentino recoge una tradicional tesis escolástica: cuando el conocimiento alcanza la forma de la visión intelectual, la imaginación — que es mediadora entre el aspecto sensible y el intelectual — cesa completamente. Tal cesación signa el límite absoluto de la traducción poética, en cuanto representación intuitiva y plástica de verdades metafísicas. En este último extremo del esfuerzo literario dantesco, se impone el silencio ante el objeto del discurso, Dios mismo, al que se alude como el “amor que mueve el sol y las demás estrellas”.

Una vez más, surge la referencia al Bien divino como Motor inmóvil, es decir como principio del movimiento cósmico, al ser objeto de atracción y término del deseo natural. En sentido aristotélico, “el sol y las demás estrellas” apetecen la perfección del Motor inmóvil, y así tienden unilateralmente hacia él. Tal unilateralidad implícita en un Dios que, por su parte, es indiferente respecto del universo, en la visión cristiana de Tomás resulta matizada, sin abandonar el esquema básico de la tesis aristotélica. Para el Aquinate, el deseo o apetito, en la naturaleza intelectual, se da como *voluntad libre*; en la animal, sigue *necesariamente* a la aprehensión del que apetece; pero en la naturaleza inanimada, por ejemplo, en la de los astros, no puede derivar del acto de aprehender, puesto que dicha naturaleza es “ciega”, insensible. Por eso, el deseo puramente natural o “amor innato” resulta de la aprehensión que tiene Otro: Dios como autor de la Naturaleza en su totalidad.⁶¹ Desde el supuesto cristiano, la visión divina es omnipresente y la creación es hecha por amor de donación. Así, en los seres inanimados que no pueden dirigirse por sí a la plenitud a la que están llamados por sus respectivas esencias — ya que no les es posible percibirla ni intelectual ni sensiblemente —, Dios imprime, como veíamos, ese movimiento teleológico que se asimila al deseo y que tiene como último objeto o punto de referencia la misma perfección divina.

En el sentido indicado Dante dice, pues, que el amor a Dios, esto es, el deseo de Su eternidad y perfecta inmovilidad, hace girar a los astros. Pero también declara explícitamente que, en él mismo, ser dotado de vida sensible e intelectual, Dios como objeto de amor “atrajo mi deseo y mi voluntad”. Parecería que, en esta ocasión, reserva la designación de “deseo” en su estricto significado para el aspecto humano afectivo, mientras que asigna al intelectual el nombre específico de la voluntad, el querer, “*velle*”. El “amar” de los astros, el desear y el querer humanos señalan las tres dimensiones apetitivas doctrinalmente reconocidas en la escolástica. Al tratarse de la cumbre del *Paraíso*, es el Bien sumo, el supremo objeto posible de todo deseo, lo que atrae *por igual*, con el ritmo de “una rueda que gira con movimiento uniforme”, tanto la espontánea — casi se diría, instintiva — ansia de bien del poeta, como su determinación, libre y lúcida, de adherir a él. Esto equivale a decir que Dante confiesa haber alcanzado ahora el umbral de la beatitud, desde el momento en que ya no hay lugar para esa dolorosa escisión, tantas veces experimentada por el hombre, entre los dictados del afecto y los del intelecto. Aquí, por el contrario, confluyen en una doble dirección. De esta manera, al final de la *Comedia*, el deseo, al menos, el humano, se trueca en gozo producido justamente por aquello que cancela el deseo: la *presencia* de lo amado⁶². Desandemos ahora, con Dante, el camino de conciencia intelectual y de purificación moral que lo ha llevado a ella.

61. Cf. *S. Th.* I-II, q. 26, a. 1 c.

62. Escribe Tomás que “la esencia de la beatitud consiste en un acto del intelecto; con todo, a la voluntad le pertenece el deleite consiguiente a la bienaventuranza”. *Ibid.* I-II, q. 3, a. 4.

4. La nostalgia indefinida

El recorrer con el poeta el itinerario que lo guía desde la "selva oscura" de su crisis personal — reflejo de la de su época— hasta el gozo y la pura luz del Bien divino, nos ubica específicamente en el tema del deseo humano, cuyas características, empero, irán surgiendo por confrontación con las del deseo en los seres inanimados y en los animales irracionales.

En consonancia con el pensamiento vigente en su siglo, Dante había escrito que el fin absoluto del deseo humano es el de volver a su principio divino, "... retornar a Dios. Y así como el peregrino que va por un camino que nunca ha recorrido, cree que toda casa que ve desde lejos es un albergue, y, viendo que no es tal, dirige su esperanza a otra, y así de casa en casa hasta que llega al albergue, de la misma manera nuestra alma, tan pronto entra en el nuevo y nunca recorrido camino de esta vida, dirige su mirada al término del sumo bien *suyo*, y por eso cualquier cosa que ve y que parece tener en sí misma algún bien, cree que es aquel bien sumo. Pero como su primer conocimiento es imperfecto, porque no tiene experiencia ni enseñanza, los pequeños bienes le parecen grandes, y a ellos endereza sus primeros *deseos*, y por esto vemos a los niños desear primero una manzana; después un pajarillo, más adelante una vestimenta hermosa, después un caballo, después la pasión de una mujer, después algunas riquezas modestas, luego una gran fortuna, y luego riquezas aún mayores. Esto sucede porque en ninguna de esas cosas encuentra lo que va buscando, pero piensa encontrarlo más allá. Por lo cual podemos decir que los **objetos de deseo** están situados unos delante de otros ante los ojos de nuestra alma de una manera en cierto modo piramidal, porque al principio el deseo más pequeño cubre a todos los demás y es como la parte extrema del **último objeto de deseo que es Dios**, base de todos los deseos. Y así, a medida que avanza desde la punta hacia la base, los objetos despiertan mayores deseos; y ésta es la razón que explica que con la adquisición se ensanchan y profundizan los deseos del hombre uno tras otro"⁶³.

Pero suele suceder que el hombre se distraiga y se detenga en este camino hacia Dios, fin último de su apetito intelectual⁶⁴. Es que, aunque la forma típicamente humana del deseo es más noble y compleja que la forma instintiva que asume en los seres irracionales —incapaces de elevarse sobre la materia y alcanzar la luz del rostro divino— también es menos certero en su dirección.

En efecto, el apetito puramente sensible de los irracionales los dispara como flecha inequívoca, infalible, hacia su blanco. Dante da cuenta de ello en una imagen inolvidable, la que ofrece en su trayectoria por el segundo círculo infernal, en el momento que precede su encuentro con Paolo y Francesca. Estos amantes, condenados por adulterio, expían sus culpas arrastrados por una tempestad incesante. Pero, incapaz de separar sus almas ni siquiera en el infierno, Dante las describe juntas. Y dice que, al convocarlas, acuden a él, según se lee en *Inf.* V, 82-84, "*quali colombe, dal **disio** chiamate [che]/con l'ali alzate e ferme al dolce nido/ vegnon per l'aere dal voler portate*". Son como palomas que, llamadas por el deseo hacia el dulce nido, con las alas desplegadas y firmes, atraviesan el aire impulsadas por el querer. La misma expresión poética, sobre todo con el rasgo de firmeza en las alas, señala la fuerza irresistible del instinto que hace que el animal desee su *habitat*.

Lugares paralelos son *Purg.* XIX, 65-66, donde se habla del halcón que, en busca de su alimento, "*si protende/per lo **disio** del pasto che là il tira*"; y *Par.* XXIII, 4-5, en que se describe la actitud del pájaro que en el nido espera alerta la luz diurna, para distinguir las dulces imágenes de los pichones a los que ha de nutrir: "*per veder li aspetti **disiati**/e per trovar lo cibo onde li pasca*". Sea que el instintivo deseo animal se dirija hacia el nido o la cueva, hacia el

63. *Conv.* IV, 12, 15-18.

64. El deseo humano de Dios también es natural, en cuanto que, por ley de su naturaleza, el hombre quiere ser feliz. Y Dios, como Bien sumo y eterno constituye el objeto de ese anhelo. Cf. *S. Th.* I, q. 2, a. 1 ad 1.

alimento o la cría, los seres irracionales no se preguntan por la cualidad de tal deseo; van hacia su fin con la determinación de lo prefijado.

En cambio, el hombre ha de buscar a tientas su bien. Siente la misma nostalgia punzante por el "lugar" que le es propio como las aves por su nido. Pero no lo conoce con la certeza sensible con la que éstas cuentan. La condición humana es más promisoría — en cuanto a la posibilidad de disfrute del Bien máximo, en caso de alcanzarlo —, pero más incierta, porque radica en la falible razón. Por eso, el objeto último de su deseo, aquello que le procurará la máxima felicidad, es para él oscuro; por lo que la tarea humana por excelencia es tratar de develarlo. El objeto del deseo absoluto del hombre es, en esta perspectiva, *subjetivamente* incierto.

No nos referimos a aquellas situaciones intersubjetivas en las que una persona duda acerca de lo realmente deseado por su semejante. En el mismo canto V, 119-120 del *Infierno*, Dante plantea uno de esos casos: al relatarle Francesca la historia de su trágica pasión por Pablo, el poeta le formula esta pregunta sobre la raíz de la misma: "*a che e come concedette Amore/che conosceste i dubbiosi **disiri**?*". Inquieta las circunstancias y los indicios a través de los cuales el dios Amor concedió a cada uno de ellos comprender que su deseo amoroso era correspondido por el otro. En esta etapa del desarrollo de la pasión, cada amante puede estar seguro de sus propias emociones, pero no aún de las de la persona amada; de ahí que los deseos de ésta sean llamados acá "*dubbiosi*", calificativo que nada tiene que ver, en este caso, con una imputación moral, sino que expresa un hecho psicológico común. Poco antes, en los versos 113-114, había reflexionado Dante: "*Quanti dolci pensier, quanto **disio**/menò costoro al doloroso passo!*". El poeta *stilnovista* piensa entonces en ese proceso, tejido de incertidumbres y conatos pasionales — tanto más intenso cuanto menos plausible es su satisfacción —, que condujo a estos amantes al trance final de fatales consecuencias.

El problema que estábamos planteando y que retomamos ahora no es de esa índole. Es una cuestión filosófica, la más decisiva para la vida humana, puesto que no alude a un deseo circunstancial, sino a la identificación del objeto último del apetito humano, de ese Bien que no es medio para alcanzar ningún otro, y cuya nostalgia se experimenta, vaga aunque profundamente, como si alguna vez se hubiera conocido⁶⁵.

Recordemos que la definición de deseo lo signa como la pasión, el movimiento pasional por el que el sujeto va en procura de un objeto ausente que, de alguna manera, él siente como un bien. Sobre la base de esta caracterización general, se puede desglosar el tema del deseo específicamente humano en tres aspectos teóricos. El primero concierne al objeto: la escolástica cristiana lo pone en Dios como Bien sumo, cuestión sobre la que volveremos. El segundo atañe al sujeto: éste es el hombre universalmente considerado. En tal sentido, téngase presente la observación del *Convivio* ya citada, puesto que esa tesis constituye un lugar común en el pensamiento patrístico-medieval: el deseo de Bien absoluto es universal porque es natural, es decir que forma parte constitutiva de la naturaleza humana. El tercer aspecto del tema radica en la aprehensión o captación que el sujeto tiene de ese objeto. Aquí llegamos al nudo del problema, en el que se impone una distinción fundamental: lo universal es la necesidad que todos los hombres tienen de un bien infinito y eterno; pero la identificación de ese objeto del deseo de felicidad suma y completa con Dios mismo de ningún modo es universal. Por el contrario, la aprehensión que *cada* ser humano tiene del objeto supremo de su deseo es estrictamente individual.

Así lo expresa Dante en el que consideramos texto clave en este punto:

65. Se recordará con esto la conocida tesis agustiniana sobre la *memoria Dei*, es decir sobre ese anhelo de felicidad que Dios imprime en las almas de todos los hombres. No es imposible que Dante, quien seguramente la conocía en virtud de su formación filosófica, la haya tenido presente al redactar varios pasajes de la *Comedia* y aun al diseñar su estructura. Sea de ello lo que fuere, lo cierto es que, en todo caso, la versión dantesca se expresa en términos más propios de la Escolástica.

*"Ciascun confusamente un bene apprende
nel qual si queti l'animo, e **disira**;
per che di giugner lui ciascun contende"*

Purg. XVII, 127-129

Cada ser humano — de almas humanas trata precisamente el contexto— siente un vago deseo, una difusa nostalgia por un bien en el cual su espíritu se aquiete, saciado, y descanse en la seguridad de que no volverá a desasosegarse por la sed del deseo. Por alcanzar y aplacar ese anhelo, cuyo objeto "*confusamente apprende*", cada uno se afana y lucha a su manera. Nótese la reiteración del término "*ciascun*" que ya habíamos subrayado en otros versos de la *Comedia*, aquellos que señalaban que los seres creados se dirigen a distintos puertos por el gran mar de la existencia, pero que cada naturaleza lo hace según su instinto, es decir según ese movimiento teleológico propio de la especie. En este otro caso no estamos ante naturalezas diversas sino ante la humana. Ahora bien, veíamos que *todos* los miembros de una especie presentan la misma dirección desiderativa, impuesta por la ley natural. En cambio, en la de los hombres, cada miembro puede desviarse del fin o bien último. Entre los hombres se da, entonces, la posibilidad de una aprehensión errónea de su fin o bien sumo. En la clave de la *Divina Comedia*, en eso consiste justamente el extravío en la "selva oscura".

Formalmente, no se desea sino el bien. Es una imposibilidad metafísica desear el mal; ello contraría la disposición natural de lo creado. Cuando un hombre desea lo que de hecho sería un mal para él, no lo desea en cuanto mal, sino en la medida en que lo siente o percibe, equivocadamente, como un bien. El error se puede dar también en lo que hace a la jerarquía de bienes: es posible —y frecuente— percibir como bien absoluto lo que sólo es un bien relativo. Así, por ejemplo, el codicioso desea absolutamente la riqueza como bien máximo, cuando ella sólo puede ser relativa a bienes más altos, vale decir que puede coadyuvar a la consecución de estos últimos. Por eso, es un bien útil; y recordemos que se desea y se ama algo no sólo en cuanto es deleitable o virtuoso sino también en cuanto puede ser útil. De suyo, la riqueza es incapaz de saciar el ansia humana de felicidad suprema, porque no tiene los caracteres de eternidad e infinitud a que todo hombre aspira, sea de ello consciente o no.

En el canto anterior, el poeta había señalado este supuesto filosófico, constante en la Edad Media, en términos más religiosos y literarios: habla allí del alma humana recién salida de las manos del Creador, quien, viéndola desde toda la eternidad, se complace en ella. Dante la compara con una niñita cuya condición pueril hace que ría y llore sin motivo: sugiere así la simpleza del alma, ignara de todo y permeable a todas las impresiones. Pero, creada por Dios, se dirige espontáneamente a todo lo que la deleita. "*Di picciol bene in pria sente sapore;/quivi s'inganna, e dietro ad esso corre,/se guida o fren non torce suo amore*", se lee en *Purg. XVI*, 91-93: el alma corre a gustar el sabor de los bienes contingentes, confundiéndolos con el necesario, a menos que sea reconducida por una buena guía a la senda directa.

Cabe distinguir entre lo que, en el desarrollo del alma es evolutivo y lo que concierne a la dirección desiderativa de ella. Como se recordará, Dante aborda el primer aspecto de la cuestión en el texto ya citado de *Convivio IV*, 12, 15-18 (véase nota 22). Es natural que el alma de un niño ponga su bien sumo en una manzana, porque así corresponde a esa etapa de su experiencia de vida. Es natural aun desear cierta riqueza en cuanto bien útil. No es éste el centro de la advertencia dantesca, que apunta al segundo aspecto del problema: el que concierne a la dirección fundamental que toma una existencia adulta. En tal sentido, el texto citado del *Convivio* concluía señalando que la capacidad desiderativa del alma presenta la estructura de una pirámide invertida, es decir, con la base en la parte superior y el vértice en la inferior. A medida que se avanza o asciende hacia el Bien sumo, se amplía dicha capacidad, puesto que el Bien supremo subsume en sí todo otro verdadero bien deseable. Sin embargo, dicha ampliación puede hipertrofiarse en un solo objeto particular, esto es, a determinada

altura de la pirámide, avanzando en sentido horizontal, en lugar de hacerlo en el vertical o ascendente.

Por eso, el pasaje continúa de esta manera: "En realidad, ese camino se pierde por error, como se pierden los caminos de la tierra. Pues así como de una ciudad a otra hay necesariamente una vía inmejorable y directa y otra que se desvía, y muchas otras que se acercan o se alejan más o menos, así también en la vida humana hay diversos caminos, uno de los cuales es el verdadero, otro es engañoso, y los restantes se desvían más o menos del verdadero. Del mismo modo que el que va derecho a la ciudad cumple su deseo y descansa tras la fatiga, y el que va en sentido contrario nunca lo cumple ni puede alcanzar jamás el descanso, así sucede en nuestra vida: el buen caminante llega a su término y a su descanso; el equivocado, en cambio, nunca lo alcanza..."⁶⁶.

Aunque *de iure*, por derecho ontológico, los bienes relativos no pueden constituirse en el objeto último, supremo del deseo humano, lo cierto es que, de hecho, atraen al hombre. Y, a veces, lo hacen absolutamente, atrapando su alma. Entonces, ésta se detiene en un recodo del "*cammin di nostra vita*" y, en la selva oscura de lo relativo, pierde de vista la "*diritta via*" al Bien sumo. De este modo expresa el primer terceto de la *Comedia* lo que en términos filosóficos habían formulado los citados pasajes del *Convivio*.

Precisamente por ello, Dante —en cuanto persona individual y en cuanto hombre de su siglo— emprende el camino de purificación en la aprehensión humana de los objetos de deseo. Ha de salvar el obstáculo que supone la atracción excluyente de los bienes relativos que absorben la vida humana; así, se enfrenta primero con fieras que representan la pasión de la carne, la del poder y la del dinero. Debe tomar distancia respecto de estos tres objetos de deseo y de su seducción: en definitiva, debe iniciar su peregrinaje de purificación intelectual y moral. Como toda ardua empresa, la suya requiere una determinación que hunde sus raíces en el deseo de llevarla a cabo. Por eso, al disponerse a comenzarla, agradece a Virgilio, en *Inf.* II, 136, el coraje que éste le infunde: "Tu m'hai con **disiderio** il cor disposto".

Quien recorrerá las dimensiones ultraterrenas es un hombre, un ser viviente y sensible a la atrapante dulzura de los bienes de este mundo. No sabe aún cuánto. Al distanciarse de ellos, experimentará una emoción similar a la del navegante, cuando atardece en su primer día de travesía: "Era già l'ora che volge il **disio**/ai navicanti e 'ntenerisce il core/lo di c'han detto ai dolci amici addio", escribe el poeta en *Purg.* VIII, 1-3, señalando el crepúsculo que induce a los navegantes a la nostalgia, haciéndoles sentir de manera intensa el deseo del ámbito familiar recién abandonado. Sin embargo, esa nostalgia —por así decir, carnal— no frustra la partida, porque no logra vencer en el alma del peregrino, del *homo viator*, aquella otra que siente, todavía sin poder definirla, por la sospechada plenitud luminosa del Bien supremo.

Muy diferente es el caso de Beatriz, la mujer-ángel amada de Dante, y cuya muerte precipita la crisis moral del poeta. En la *Divina Comedia*, ella es símbolo de la verdad revelada, que supone una previa tarea de la razón. Por ambas razones, como alma y como símbolo, pertenece al ámbito de lo trascendente y divino. Movid a compasión por el extravío dantesco, Beatriz consiente en abandonar su "lugar", el cielo, y dirigirse al Limbo en demanda de la ayuda previa de Virgilio: él es quien primero habrá de asistir a Dante en su viaje, puesto que representa la razón, la instancia que desbroza el camino, iluminando las causas naturales del extravío. Pero al acudir en busca del auxilio virgiliano, Beatriz desciende de su cielo por el que, también ella, manifiesta nostalgia: "*vegno del loco ove tornar* **disio**" señala en *Inf.* II, 71 a Virgilio al presentarse ante él. Con todo, la moción nostálgica de Beatriz indica el deseo de recuperación del bien máximo, o sea, de un estado de bienaventuranza que ella ya conoce en plenitud.

En cambio, el deseo dantesco aún debe apropiarse paulatinamente de la aprehensión precisa de su objeto absoluto. En otros términos, ha de llegar a vislumbrar la cumbre de lo paradisiaco. Pero, para ello, Dante debe recorrer infierno y purgatorio. En dicho tránsito, 66. *Conv.* IV, 12, 18-20.

tomará conciencia de la cristalización de los deseos humanos, positivos y negativos desde el punto de vista ético, en sus respectivas satisfacciones. Así, por ejemplo, se estremecerá en el infierno ante aquello a lo que conduce el haber puesto el máximo deseo en la exclusiva afirmación de sí como orgullo, y se deslumbrará en el Paraíso ante el gozo que procura el haberlo puesto en la sabiduría⁶⁷.

5. Los deseos extraviados del Infierno

Como Miguel Angel ha recordado en el fresco del Juicio Final, en el ingreso al infierno, uno de los protagonistas de la pesadilla del hombre bajomedieval es Caronte, el barquero del río que ya en la imaginación de los antiguos constituía el límite del reino de los muertos. Ante su barca esperan cruzar por turno ese umbral trágico las almas de los condenados al infierno, o sea, de los que murieron fuera de la Gracia divina. En esa espera, "*la tema si volve in **disio***", dice el poeta en *Inf.* III, 126. En tal contexto, esta expresión, referida a un temor que se trasmuta en deseo, puede resultar aparentemente contradictoria con el esquema doctrinal escolástico sobre el tema. Veíamos, en efecto, que éste sólo tiene como objeto formal lo bueno ausente; pero, en este caso, se indica que el miedo que inspira a esas almas su futuro irremisible, su inminente mal, se torna en deseo de alcanzarlo.

La aparente contradicción se puede resolver, si se tienen presentes dos notas: la primera, ya señalada es filosófica y radica en que el mal es término *a quo* del deseo, mientras que el bien es su término *ad quem*: se desea huir del mal para alcanzar un bien, tomando ambos en sentido relativo; esto equivale a decir que el hombre intenta alejarse de lo que considera peor para sí y acceder a lo que tiene por mejor. La pregunta que surge, pues, ante el verso citado es: cómo es posible que se pueda estimar mejor un estado que, como el de la instalación en el infierno, es absolutamente malo? Aquí surge la segunda nota, de carácter psicológico: quienes están por ser sumergidos en el infierno no pueden imaginar exactamente el dolor que implica. Por eso, los devora el ansia insoportable de una realidad que, en el fondo, esperan no colme las expectativas de su terror. N. Sapegno propone el ejemplo de un condenado a muerte, en quien el horror de la pena próxima se vuelve ansiedad de acabar cuanto antes con ella⁶⁸. Pero este ejemplo es el de un futuro que transcurrirá en breve tiempo, mientras que el caso dantesco está referido a un futuro eterno; por esa razón, nos parece más viable la explicación ofrecida.

Sea ella plausible o no, lo cierto es que todo el resto de la primera cántica no suele registrar menciones del deseo como movimiento *actual* de las almas condenadas. Y no podía ser de otra manera, porque, una vez más, el deseo es movimiento hacia un bien ausente. Lo más sobrecogedor del infierno es, justamente, el hecho de que en él tal movimiento es vano, al ser inaccesible el Bien, ausente por toda la eternidad. Cruzado el Aqueronte, cerradas ya para siempre las puertas del infierno, se cancela toda posibilidad de lo bueno para las almas apriisionadas en sus círculos, y sólo existe para ellas la pasividad del dolor, sin que haya espacio para la actividad que el deseo pone en marcha. Así, de las pasiones que, según veíamos, son próximas a éste y están imbricadas en él, el dolor constituye la clave del infierno, mientras que

67. Se han de recordar aquí algunas observaciones que hemos sugerido a propósito del sentido de la alegoría en la *Divina Comedia*. Reiteremos que Dante elige a determinados personajes — reales o mitológicos — para ejemplificar a manera de emblema una determinada clase y modo de deseo y las consecuencias que siguen a la orientación ética del mismo según su objeto. Como hemos mostrado por la naturaleza de la obra, el sentido último de la alegoría moral importa mucho más que las razones que hayan llevado al florentino a elegir el personaje que simboliza cada pasión. Esto es accidental; lo primero es esencial en el Poema. Por ello, los personajes pudieron haber sido otros; las pasiones, no.

68. Cf. *La Divina Comedia*, ed. cit., I, p. 39.

el gozo — implicado en la consecución del Bien al que se aspira— lo es del Paraíso, y la esperanza — definida por la escolástica cristiana como el deseo de un bien remota y arduamente obtenible— lo es del purgatorio.

Pero si las almas condenadas no expresan deseos actuales en la primera cántiga, sí aluden, como también las del *Purgatorio*, a aquellos otros cuya persecución durante la vida terrena los ha llevado a la perdición definitiva o a la obligada expiación. En tales referencias hay juicios implícitos que pueden sorprender a la mentalidad contemporánea, tanto por su severidad en algunos casos como por su benevolencia en otros. No huelga advertir otra vez sobre el riesgo de descontextualizar históricamente la *Comedia*: ella trasunta la moralidad vigente, de hecho, en las sociedades del siglo XIII, particularmente, las italianas. Así, por ejemplo, el adulterio —y, por razones que no cabe analizar aquí, en especial, el femenino— es juzgado con extrema dureza. Esto explica la inequívoca inclusión en el infierno que la sociedad de la época imaginaba moralmente para las adúlteras: un claro signo negativo era asignado aun a aquellas historias pasionales que mostraban los más atendibles atenuantes.

Tal es el caso, ya mencionado, de Paolo y Francesca: habiéndose realizado por motivos políticos el matrimonio entre ella y Gianciotto Malatesta, hombre rústico y deforme, sin que los contrayentes se hubieran conocido previamente, Francesca frecuente, ya en la casa conyugal, la compañía del hermano de su marido, Paolo Malatesta. Al describir ella las circunstancias en que se manifestó la pasión entre ambos, en *Inf.* V, 133-136, declara: "*Quando leggemmo il disiato riso/esser baciato da cotanto amante/questi, che mai da me non fia diviso,/la bocca mi baciò tutto tremante*". Ambos se encuentran leyendo el relato de los amores de Lanzarote y Ginebra. La ficción literaria oficia de telón de la "verdadera" de Paolo y Francesca. Hay, pues, una superposición textual. Cuando leen que Lanzarote besa la deseada sonrisa de Ginebra, se les revela su propia pasión, y Pablo que ya nunca se separará de Francesca, besa a su vez, la boca de ésta. De ese modo, la satisfacción de un deseo imaginada en otros, les hace ceder a la propia. Y ese asentimiento, del que la muerte súbita les impide retroceder, los condena, puesto que los crucifica en un último gesto inapelable.

La condena obedece más al hecho del adulterio que al de la lujuria que, por otra parte, en la organización de su *Infierno* literario, Dante ubica entre los pecados menos graves, mientras que, en el otro extremo, en el último círculo infernal, sufren eternamente sus culpas los traidores. Por sí sola, esta jerarquía refleja la valoración de un hombre como el florentino, preocupado por la sociedad a la que pertenece: la sociedad a la que Dante juzga e intenta ayudar a sanar se funda en el pacto, cuyo último resguardo es la lealtad respaldada en el sentido del honor. Así, la traición, en cualquiera de sus formas, la quiebra más gravemente que modalidades de la lujuria que no asumen la dirección del adulterio⁶⁹. El diálogo entre Francesca y Dante cons-

69. John W. Baldwin, en "Five Discourses on Desire: Sexuality and Gender in Northern France around 1200", *Speculum* LXVI (1991), pp. 797-819, analiza las formas que de hecho asumía en ese período y lugar la valoración del deseo sexual. Algo similar hace G. Duby en *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Buenos Aires-Madrid, Alianza, 1991, especialmente, capítulo primero. Ambos trabajos están encarados desde el punto de vista histórico-social y es posible que, en ese sentido, entre las sociedades francesas y las italianas. En cambio, desde el punto de vista filosófico, se asiste, a partir de la mitad del siglo XIII, a una valoración teórica del deseo sexual que presenta interesantes matices de diferencia respecto de las anteriores: el reingreso en Occidente del enfoque aristotélico lleva a una apreciación de lo natural, que incide en este tema. Cuando en *S. Th.* II-II, q. 154, a. 12, Tomás distingue entre las especies de lujuria, propone esta escala de menor a mayor gravedad: fornicación simple, estupro, adulterio, rapto seguido de violación, incesto, sacrilegio carnal, bestialismo. Si la moralidad del siglo XIII impone imaginar en el infierno a estos cuñados, no es porque juzgue culpable el deseo sexual que atrajo a Paolo y Francesca, como, en cambio, sí lo es el del bestialismo. Los ubica en ese círculo del infierno porque el haber consentido en satisfacer dir que, mientras que los amantes están confinados en ese círculo, el texto reserva para Gianciotto —quien, al sorprenderlos, los había matado en el acto— el último círculo, el horrendo y negro pozo infernal, el de Caín, el de los homicidas de consanguíneos.

tituye el encuentro entre un alma vencida por sus propios deseos y otra que ha resuelto intentar el arduo aprendizaje de gobernarlos, precisamente porque conoce la fuerza de ellos; de ahí que muestre tan honda compasión por la amante de Ravenna.

Con todo, el poeta se halla al comienzo, no al cabo de esa dura disciplina: no se ha hecho aún dueño de sus pasiones. Así lo mostrará en dos ocasiones que guardan semejanza. La primera es la que registra su encuentro con Filippo Argenti, de la familia de los Adimari, feroces enemigos del partido güelfo blanco al que Dante pertenecía. Como todos aquellos que cedieron a la ira, el violento Filippo Argenti expía sus culpas semihundido en el limo infernal. Al reconocerlo, el peregrino confiesa a su guía que le sería grato verlo anegado en ese cieno, antes de abandonar el sexto círculo. La respuesta aprobatoria que, entonces, Dante pone en boca de Virgilio, en *Inf.* VIII, 57, "*di tal **disio** convien che tu goda*", puede resultar disonante en oídos contemporáneos. Pero, en primer término, no se ha de olvidar el contexto cultural en que esas líneas fueron escritas — tan dado a venganzas familiares y políticas—; y, en segundo lugar, también hay que tener presente el hecho de que, según la intención ética que anima el Poema, el blanco principal del mismo en el *Infierno* no son los condenados sino los pecados por los que se condenaron.

Sin embargo, más allá de lo dicho, resta una actitud de dureza en Dante que, atenuada, se reitera al comienzo de su encuentro con otro personaje infernal, Farinata degli Uberti. Actor de relevancia en el drama toscano de güelfos y gibelinos, y tenaz defensor de esta última facción opuesta a la dantesca, su ferocidad de militante no impidió al cronista Villani calificarlo de "*savio e valente cavaliere*"⁷⁰. Farinata está prisionero en un sepulcro en llamas, por atribuírsele — como a muchos gibelinos— la herejía de haber negado la inmortalidad del alma individual. Su torso aparece emergiendo de esa tumba y en una actitud que, para la mentalidad medieval, no puede ser más desafiante: se mostraba "como si tuviera al infierno en gran desprecio". La clave del personaje radica precisamente en ese desdén, signo de un desmesurado orgullo que corre parejo con el de Dante y que encontrará canal de expresión en el talante de ambos, dado a las banderías.

Al sospechar su presencia entre los sepulcros, Dante siente ya el anhelo de la confrontación; éste es percibido por Virgilio que alude a él como "*al **disio** ancor che tu mi taci*", en *Inf.* X, 18. Pero a esa confrontación también está pronto Farinata. Hombre de partido, él pregunta al recién llegado quiénes fueron sus antepasados: a esta alma que prolonga y rubrica sus convicciones aun más allá de la vida, le importa saber, ante todo, si su interlocutor es amigo o enemigo⁷¹. Pero el interpelado es un güelfo, un fiero adversario no dispuesto a ceder en altivez: "*mi dimandò: 'chi fuor li maggior tui?'/Io ch'era d'ubbidir **disideroso**,/non lil celai, ma tutto lil'apersi*", se lee en *Inf.* X, 42-44. Sigue entonces un vivaz diálogo en el que cada uno enrostra al otro las victorias de su familia y su partido y las consecuentes derrotas ajenas. El deseo dantesco es, pues, el de satisfacer su orgullo; de ahí que su discurso esté tejido de mordacidad, resentimiento y venganza. La capacidad poética del florentino hace que, no obstante, sobre ese andamiaje dialéctico, se agigante la estatura de ambos interlocutores. Pero el único sujeto de deseo es Dante, porque sólo él es hombre vivo, mientras que el alma de Farinata está clavada a obsesiones que pertenecen al pasado.

No podemos examinar en este lugar las razones por las que el Medioevo muestra en muchas

70. *Cron. fior.* VI, 82. Ed. con note di L. Moutier e con appendici da F. Gherardi Dragomanni, 4 vol., Florencia, Sansoni, 1844, t. I, pp. 305-306.

71. La figura de Farinata ha de apreciarse teniendo en cuenta el importante marco de referencia social dado entonces por el *improperium*, es decir, el acto de enrostrar a alguien un delito o vergüenza que pudiera haberse imputado a su familia. El sentimiento del honor familiar, tan hondo en el Medioevo, agravaba la injuria implícita en el *improperium*, de modo que éste era causa de no pocas rencillas cuyo encono se prolongaba por generaciones. Recuérdese que en las ciudades medievales italianas, particularmente, los resentimientos familiares se vinculaban con las luchas políticas: todos los Uberti fueron gibelinos; los Alighieri, güelfos. En este contexto se ha de leer la pregunta que Farinata dirige a Dante.

épocas y lugares una concepción tan peculiar y tan fuerte del propio honor personal y familiar que lo hace indulgente con la venganza. Pero sí es menester tener en cuenta esta actitud de aprobación hacia lo que entendían como justicia de reparación, al punto de atribuirle a Dios. De hecho, al referirse a la venganza divina, en *Par.* XXII, 16-18, escribe Dante: "*La spada di qua su non taglia in fretta/né tardo, ma'ch'al parer di colui/che **disiando** o temendo l'aspetta*". Cuando la reparación compensatoria de lo que se cree injusto escapa de las manos del ofendido, éste la pone en las divinas. Y, en ellas, la espada del castigo no cae sobre el ofensor ni demasiado pronto ni demasiado tarde, salvo para el parecer de éste que la teme, o del agraviado que la desea.

Durante su viaje de purificación, el poeta deberá, sin duda, dominar esta inclinación al orgullo desmedido y mostrar así cómo ella puede y debe ser gobernada. Sin embargo, no es exactamente ésa la orientación que asume el deseo más errado. La mención del mal deseo — ya sea que la perversión del mismo radique en el objeto elegido o en la intensidad del movimiento pasional— aparece de manera explícita en *Purg.* XV, 104: "*Che farem noi a chi mal ne **disira**...?*". Pero es analizada conceptualmente en el decisivo canto XVII del *Purgatorio*, cuyo texto central, en lo que concierne a ese punto, es el que se extiende desde el verso 91 hasta el final:

"Né creator né creatura mai'
cominciò el, 'figliuol, fu sanza amore,
o naturale o d'animo; e tu 'l sai.
Lo naturale è sempre sanza errore,
ma l'altro puote errar per malo obietto
o per troppo o per poco di vigore"

Purg., XVII, 91-96

Se afirma aquí, en primer lugar, que ni el Creador ni las creaturas carecen de amor; en segundo término, se distingue entre el amor natural y el amor *ex animo*. Reencontramos, pues, dos de los puntos centrales examinados en nuestra revisión doctrinal sobre el tema. En ella veíamos que el amor de lo creado puede presentarse en forma de deseo debido a la imperfección del sujeto que siempre es contingente: sólo puede desear algo aquel que carece de la posibilidad de poseer cualquier bien que ame. En cambio, el de Dios es siempre amor de donación, justamente por Su perfección. Ella hace que el amor divino sea centrífugo, mientras que el de la creatura es centrípeto: la creatura intenta procurarse el bien; Dios lo da. A la vez, en toda la creación, ese deseo de bien específico es natural en los seres irracionales; en los racionales proviene del *animus*, es decir de una instancia que posee intelecto y voluntad. Por eso, el primero es un amor "innato"; el segundo, un amor "elícito". Tal es la doctrina tradicional de la Escolástica al respecto. Lo interesante en los versos citados consiste en que el primer terceto, que sintetiza esos puntos doctrinales, cierra con la expresión "*e tu 'l sai*" que Virgilio subraya a Dante. Con ello, éste ha querido hacer presente el conocimiento intelectual que de tales puntos había recibido gracias a su formación escolástica⁷². Por otra parte, el hecho de que estén en boca de Virgilio, símbolo de la razón, confirma el carácter filosófico y no teológico — esto es, no dependiente de la revelación— de esos aspectos del pensamiento medieval.

Ahora bien, lo que se señala a continuación es de la máxima importancia doctrinal, ya que concierne al difícil problema de la orientación de los deseos humanos: en efecto, primero se recuerda que los seres irracionales están exentos de aquello que hemos llamado "la nostalgia indefinida", porque la dirección del amor innato o natural no yerra. Es el que endereza el vuelo de las aves hacia su nido, y su infalibilidad consiste en que, en esos seres, la orientación del deseo es impuesta por Dios a través de las leyes naturales. Pero después se enuncia una cuestión espínosa: la de las modalidades que asume en los racionales un deseo "equivocado", en la medida en que, en lugar de conducir al hombre a su máxima felicidad, lo aleja de ella. En tal sentido, el texto ofrece, en precisa síntesis, dos formulaciones: el deseo humano — que se

72. Cf., por ejemplo, *S. Th.* I, q. 60, aa. 1 y 2.

consume por amor— puede errar por una mala aprehensión del bien que constituye su objeto, o porque el impulso que imprime en el alma no guarda una intensidad proporcionada a tal objeto. En resumen, el amor puede equivocar el rumbo, cuando no ama lo que le procuraría un bien verdadero, o cuando ama mal ese bien.

Pero, en nuestra opinión, a la luz de las más comunes doctrinas en las que Dante abreva, la expresión "*puote errare per malo obietto o per troppo o per poco di vigore*" indica, de diversas maneras, una misma causa del amor extraviado, o, en todo caso, causas recíprocamente implicadas. En efecto, se ha de tener presente un supuesto que forma parte del entramado básico del pensamiento medieval: el de la jerarquía de bienes. Todo lo creado es bueno por dos razones: por el mero hecho de existir y por haber salido de manos de un Creador bueno. Pero no todo posee el mismo grado de bondad, ya que hay especies más altas y nobles que otras y, por otra parte, dentro de cada especie, hay miembros que cumplen su esencia más plenamente que otros. Así, lo más corruptible y perecedero es lo menos digno de ser amado y deseado, puesto que no puede satisfacer el anhelo humano de bien infinito y eterno. Por eso, un amor errado "*per malo obietto*" no es, formalmente hablando, el que ama algo en sí malo, ya que no existe tal cosa, sino aquel por el cual se ama un bien mínimo como si fuera máximo.

En *Purg.* XXXI, 52-54, Beatriz hace ver a Dante que la decepción que su muerte causó al poeta obedece al hecho de que él amó máximamente en ella la belleza de su cuerpo, como todos, corruptible. Lo invita, entonces, a extraer frutos espirituales de la experiencia: "*e se 'l sommo piacer sì ti fallo/per la mia morte, qual cosa mortale/dovea poi trarre te nel suo disio?*" Si lo que él imaginaba como sumo goce se esfumó con la muerte de la mujer amada, era menester que se preguntara qué otra cosa mortal era, pues, digna de movilizar su deseo. Y observa a continuación que, después de esa primera herida que le infirió la atracción falaz del mundo, él hubiera debido elevar su pensamiento en pos de aquello que ya no era cosa mortal sino un alma inmortal y, por ende, un bien superior al primero.

Precisamente unas líneas más arriba, en 22-24, el alma de la amada recuerda al poeta "*i miei disiri, /che ti menavano ad amar lo bene/al di là dal qual non è a che s'aspiri*", es decir que los deseos y afectos que ella le había inspirado lo conducían a amar el Bien más allá del cual a nada se puede aspirar. Sin embargo, él prefirió bienes inferiores. Para decirlo en términos escolásticos, la falta dantesca no consistió en una *aversio a Deo* propiamente dicha, sino en una *conversio ad temporalia*. Siempre dentro del mismo canto XXXI del *Purgatorio*, en 118-119, Dante confiesa seguir prendido de la mirada que emana del luminoso espectro de Beatriz, diciendo: "*Mille disiri più che fiamma caldi/strinsermi li occhi alli occhi rilucenti*", mil deseos más cálidos que la llama fijaron sus ojos en los ojos relucientes. Con todo, sobre el final del *Purgatorio* comienza a verificarse el movimiento opuesto a aquella *conversio ad temporalia*, por mediación de Beatriz, cuya belleza ya no es puramente terrena. A propósito de ese espectro luminoso en el que el peregrino ve la figura de la mujer amada, cabe anotar que las almas del mundo ultraterreno por él imaginado tienen una forma etérea que cobra apariencia —es decir que se torna visible— según como las modelen precisamente los deseos que las fijan a sus respectivos objetos: "*Secondo che ci affiggono i disiri/e li altri affetti, l'ombra si figura*", se lee en *Purg.* XXV, 106-107.

Estos textos confirman el supuesto doctrinal del pasaje central que analizábamos. El objeto del mal amor, generador de un deseo errado, sólo puede ser malo por comparación; es decir, con relación a otro ontológicamente más noble. En consecuencia, si el mal objeto consiste en un bien inferior a otros posibles, ello significa que el mal radica en amarlo con más intensidad de lo "objetivamente" debido. Y, en tal caso, mengua el vigor con que correspondería desear los bienes supremos y, *a fortiori*, el bien sumo. Por eso decíamos que las causas enunciadas del error desiderativo confluyen.

Pero volvamos al pasaje transcrito de *Purg.* XVII, que continúa con otro aserto a cuya formulación tomista ya hemos remitido: se recuerda entonces que el amor, principio del deseo, engendra con éste vicios y virtudes, puesto que ambos son generadores del movimiento del

alma. Si se atiende ahora al hecho de que *Infierno* y *Paraíso* describen la pena y la exaltación de vicios y virtudes respectivamente, se apreciará el carácter decisivo que reviste este texto en la estructura de la *Divina Comedia*.

Ahora bien, Virgilio prosigue su argumentación dialécticamente, en pos de mostrar a Dante en qué consiste un mal querer humano. Al respecto, considera tres objetos posibles: tiene en cuenta la posibilidad de que un hombre quiera el mal para sí, lo quiera para Dios o lo quiera para el prójimo. Descarta la primera posibilidad, en cuanto que absolutamente todos los seres buscan, como se ha visto, su propio bien⁷³. Desecha también la segunda: la de querer el mal para Dios: ninguna creatura puede odiar al Sumo Ser, puesto que todas dependen de El y, por ende, sería como odiarse a sí misma. Nótese que ambas afirmaciones también involucran al hombre, en la medida en que las dos están universalizadas; por lo demás, en el caso humano en particular, ya no se discute en este momento el problema de la aprehensión del propio bien máximo por parte de los seres racionales, cuestión enunciada inmediatamente antes. Así, continúa Virgilio, sólo se puede considerar la tercera posibilidad, la del deseo del mal ajeno: "*resta, se dividendo bene stimo, / che 'l mal che s'ama è del prossimo...*"⁷⁴.

Sin embargo, dado que únicamente el bien puede constituir objeto de deseo, resulta que el mal que se desea para los otros, se reduce a un desear equivocadamente el bien para sí. En efecto, según el discurso que cierra este canto, tal yerro se da de tres maneras: como un deseo excesivo del bien propio, que espera sobresalir menoscabando a los demás, lo cual redundaría en el vicio de la soberbia; o que teme perder algo por el solo hecho de que otros lo obtengan, lo que deriva en envidia; o que ansía restaurar una injuria recibida, devolviéndola, lo que se expresa como ira⁷⁵. De este modo, el sujeto de quien se supone que quiere el mal para los demás, en realidad, se quiere mal —utilizando esta última palabra ahora como adverbio— a sí mismo.

En *Purg.* XI, 86-87, el alma de un famoso miniaturista de la época, Oderisi d'Agobbio, lamenta que su soberbia y su afán de gloria mundana le hubieran impedido admitir y celebrar la superioridad de su colega Franco di Bologna "... per lo gran **disio** / dell'eccellenza ove mio core intese". Y en *Purg.* XV, 49-54, se sugiere este fundamento filosófico que, en la concepción dantesca, tiene el extravío desiderativo: "*Perché s'appuntano i vostri **disiri** / dove per compagnia parte si scema, / invidia move il mantaco a' sospiri. / Ma se l'amor della spera suprema / torcesse in suso il **disiderio** vostro / non vi sarebbe al petto quella tema*". Se indica aquí que dicho extravío tiene lugar cuando los deseos humanos apuntan absolutamente a los bienes terrenales que, como la riqueza o los honores, no pueden ser poseídos por todos sin merma, puesto que la

73. Cuando se trata de la búsqueda universal del bien propio por parte del hombre, suele traerse a colación el caso de los suicidas, porque parecería constituir una objeción a tal universalidad. Dante escribe un iluminante verso al respecto en el canto XIII del *Infierno*, presidido por la figura de Pier della Vigna, principal consejero de Federico II, según consigna Villani en *Cron.* VI, 22 (ed. cit., t. I, pp. 243-244). Víctima de insidias cortesanas, fue calumniado de tal modo que perdió su buen nombre y por ello, de acuerdo con el decir de sus contemporáneos, se quitó la vida. En el supuesto relato que hace de su caso al poeta, éste pone en boca del suicida la siguiente confesión: "*ingiusto fece me contra me giusto*". Siendo él justo —ya que no era culpable de la deslealtad al emperador que se le imputaba—, cometió contra sí mismo la más absurda injusticia: la de privarse de acceder al Bien sumo por huir de un mal contingente. Se trata de una huida, no de un deseo. Por tanto, el gesto definitivo de Pier della Vigna, como el de todos los suicidas, no desmiente, en términos absolutos, la inclinación universal y natural de todo hombre hacia su propio bien.

74. La expresión "*se dividendo bene stimo*" puede resultar curiosa en boca de Virgilio: argumentar correctamente por división significa considerar todos los casos posibles, examinarlos de a dos, contrarios entre sí, y afirmar uno, descartando el otro por reducción al absurdo. Algo muy similar es lo que estructura el discurso de Virgilio en estos pasajes. Y en esto consiste, justamente, el *modus operandi* dialéctico propio de la Escolástica. Pero no hay que olvidar que quien erige a Virgilio como símbolo de la razón en la *Divina Comedia* es un hombre formado en la tradición intelectual escolástica. Dante hace razonar escolásticamente a Virgilio porque él mismo y su época proceden así. La racionalidad no es ahistórica.

75. También la caracterización de estos tres vicios responde a la presentación que de ellos hace Tomás de Aquino en *S. Th.* II-II, qq. 172, 36 y 158, respectivamente.

compañía de los demás, el compartirlos con ellos, hace que disminuyan. Así, la envidia provoca suspiros por una posesión excluyente. En cambio, si el amor humano estuviera dirigido a los bienes supremos, si en ellos afincara el deseo de los hombres, éstos no albergarían en sus pechos el temor a perder el gozo derivado de dichos bienes que son, de suyo, inagotables.

Es éste un lugar común de la literatura teológica patrístico-medieval. Pero Dante lo formula, lo recuerda para sí mismo y para sus contemporáneos en una situación histórica particularmente conflictiva y, sobre todo, violenta. Es interesante detenerse un momento en la única mención de un deseo extraviado que ofrece la tercera cántica. Se trata de *Par.* XXVII, 124-135, donde el poeta alude a una situación en la que se entretajan la envidia y la codicia, al referirse al caso hipotético de un hombre que, en su adultez, deseara la muerte de su madre — tan amada por él cuando niño— para eludir el fastidio de su carga y para heredarla: "*disia poi di vederla sepolta*". Todo el pasaje constituye una reflexión — amarga, por cierto— del extravío que se verifica en la vida del hombre, quien sólo cuando es balbuciente, esto es, en la niñez, muestra auténtica fe e inocencia.

Quienquiera tenga cierta familiaridad con las crónicas de la Florencia dantesca, podrá imaginar los ejemplos de codicia, soberbia, envidia e ira vengativa que, al redactar los versos que las analizan, se habrán agolpado en la mente del poeta, provenientes tanto de experiencias presenciadas como propias. Aun el Dante "*disideroso*" de responder prestamente a Farinata no es ajeno a cierto impulso de soberbia y de venganza.

Pero más allá de los pecados que el florentino pudo haberse reprochado íntimamente en su madurez, el Poema da cuenta de dos hechos incontrastables: ninguna pasión negativa merece un análisis teórico tan preciso y detallado como estas tres que responden a un deseo extraviado. Por lo demás, son justamente los deseos soberbios, envidiosos e inflamados en ira los que han precipitado a las almas condenadas en los más profundos círculos infernales de la *Comedia*. Ello significa que el infierno en el que Dante veía plasmarse a la sociedad humana perdida, a partir de la de su propia época, ostenta una jerarquía de males según la cual los más graves son aquellos que más directamente inciden en la vida social. Si bien todo pecado repercute de algún modo en la sociedad, de acuerdo con la perspectiva del florentino, la lujuria, la avaricia, la acidia no la hieren tan profundamente como estas tres hijas de la violencia que el poeta, inmerso en la acción política de su ciudad, también padeció e infirió. No obstante, de ninguna manera se pretende aquí reducir la cuestión de la escala de gravedad de las faltas morales presentada en el Poema a las circunstancias históricas que rodearon la vida de Dante y a los mismos avatares que ésta ofrece. En nuestra opinión, tal escala de gravedad, en cuyo extremo superior se hallan los pecados que más desordenan la vida social, tiene un fundamento filosófico que respalda el histórico y el biográfico y al que ya se aludió: la importancia que en todo aristotélico cobra la caracterización esencial del hombre como ser social.

Según se ha visto hasta ahora, en la *Comedia*, la mención de los deseos errados aparece, salvo rarísimas excepciones, en *Infierno* y *Purgatorio*. En la primera cántica, las apariciones del término y de su concepto más próximo, el de amor, se registran a propósito de situaciones moralmente punibles, donde los sujetos narran directamente de qué manera ambas mociones anímicas fueron vividas por ellos. Por eso, y aun cuando Dante lo inserte en otro contexto, creemos que lo expresado en *Inf.* XXX, 136-137, vale para describir las emociones del poeta ante el espectáculo infernal: "*Qual è colui che suo dannaggio sogna, / che sognando desidera sognare...*" El peregrino compara su situación con la de aquel que sueña su desdicha, la cual, hasta soñando, desea que sólo sea un mal sueño. Y ello porque lo ofrecido a sus ojos es una visión de puro dolor. En el *Infierno* se asiste a él a través de la narración de hechos psicológicos. Pero se describe sin teorizar.

Sólo en la segunda cántica se accede a un nivel que podríamos llamar de metalenguaje, puesto que en el *Purgatorio* se teoriza sobre el deseo extraviado y, consecuentemente, el amor malo generador del pecado. Las reflexiones al respecto, puestas en boca de Virgilio, podrían recogerse en la siguiente síntesis: primero, todo hombre, por naturaleza, desea el bien para sí, y

lo hace según su propia esencia, es decir, con su intelecto y voluntad; segundo, el extravío de ese deseo conduce al amor malo que lo pierde; tercero, tal extravío obedece a una aprehensión equivocada del verdadero bien propio; y cuarto, ese error de aprehensión o estimación consiste en creer supremo un bien mínimo y viceversa, lo que conlleva una intensidad desiderativa mayor o menor de lo debido, según el valor ontológico real de lo deseado.

Habrà que examinar, entonces, dos aspectos de la cuestión: en primer lugar, si ese error de aprehensión depende más de la estimación del sujeto o de la atracción que sobre éste ejerce el objeto del deseo; y, en segundo término — sea cual fuere la respuesta que se dé a la pregunta anterior—, cómo superar tal yerro. La importancia de este último es crucial, puesto que a ello debe imputarse la raíz de la perdición humana. Dante, recordémoslo una vez más, se propone con la *Divina Comedia* llamar a una reflexión común a los hombres del “mundo que mal vive”, porque ama mal.

6. Desafío de la libertad en la mediación del *Purgatorio*

En el canto inmediatamente posterior al recién examinado, la respuesta filosófica a la cuestión del gobierno de los deseos sigue desplegándose en boca de Virgilio. En virtud de su complejidad, se impone analizarla puntualmente; por ello, habremos de citar *in extenso* todo el texto que la contiene y que abarca la primera mitad del canto XVIII del *Purgatorio*. Dante pide a su guía una explicación filosófica acerca del amor, porque a éste, dice, se reduce “*ogni buono operare e 'l suo contrario*” (*Purg.* XVIII, 15). Desde su misma apertura el problema se plantea, entonces, con arreglo a un principio escolástico ya enunciado: el amor genera tanto un obrar moralmente bueno como su contrario, la virtud o el vicio. Puesta así de manifiesto la importancia del tema, el peregrino se dispone a escuchar el magisterio de la razón, que le advierte al respecto sobre el error de los ciegos “*che si fanno duci*” e ignoran lo más importante para la vida humana. El discurso virgiliano que sigue se pronuncia — no huelga subrayarlo— en el marco de referencia del *Purgatorio*, es decir, del ámbito de quienes murieron sin haberse enseñoreado de sus propias pasiones:

“L'animo, ch'è creato ad amar presto,
ad ogni cosa è mobile che piace,
tosto che dal piacere in atto è desto.”

Purg. XVIII, 19-21

El *animus*, el espíritu del hombre, ha sido creado — se afirma— dispuesto a amar, esto es, con la innata disposición al amor. Por eso, se mueve hacia todo lo placentero o deleitable, no bien ese placer mismo pone en acto tal disposición. La doble mención que se hace del tema del placer requiere precisiones doctrinales que forman parte del horizonte filosófico de la época. En tal sentido, cabe aclarar que, al referirse al placer, la Escolástica cristiana distinguía entre *concupiscentia* y *cupiditas*. La primera tiene un significado más amplio que la segunda, ya que, al aludir al deseo de los bienes propios de la vida animal, involucra como sujetos a los irracionales y al hombre. La palabra *cupiditas*, en cambio, es exclusiva del ser humano, puesto que señala todo lo que el conocimiento sensible e intelectual presenta como bueno. Así, la *concupiscentia* tiene límites impuestos por la misma naturaleza animal: el hombre no puede desear comida ni bebida infinita, aunque sí es posible que el deseo renazca una vez satisfecho. Por el contrario, la *cupiditas* puede no tener límite, dado que depende del conocimiento y no hay

límites que circunscriban lo que cognoscitivamente se puede aprehender; de ahí que quien codicia riquezas pueda desearlas absolutamente, para ser tan rico como le sea posible⁷⁶. Conviene tener presente lo que se acaba de advertir, pues constituye el contexto doctrinal de estos versos y los que se citarán después.

De hecho, en el terceto citado se resume el mundo psicológico del fenómeno del amor, en términos utilizados tanto por los poetas del *stil novo* como por los tratadistas del siglo XIII. Sin embargo, especialmente los primeros, mostraban sobre el particular una tendencia que muchos, con poca precisión, tomaban por cierto fatalismo "averroísta". Los tres versos transcritos dejan pensar, en efecto, que la dirección del amor y, por tanto, la del deseo, está determinada por la atracción de un objeto placentero, con la consecuencia de hacer suponer una cierta pasividad del sujeto que, así, amaría algo determinado, inclusive, a pesar de sí mismo. Pero no es ésta la perspectiva de Dante. Como veremos, ella se desarrolla a continuación, siguiendo los principales puntos de la doctrina del Aquinate sobre el diálogo entre inteligencia y voluntad en el acto más específicamente humano. En la perspectiva tomista, tal diálogo se puede sintetizar en diez pasos rastreables en los versos dantescos:

*"Vostra apprensiva da esser verace
tragge intenzione, e dentro a voi la spiega,
sí che l'animo ad essa volger face;
e se, rivolto, inver di lei si piega,
quel piegare è amor, quell'è natura
che per piacer di novo in voi si lega".*

Purg. XVIII, 22-27

Se dice aquí que la facultad humana de aprehender extrae de la realidad [*da esser verace*], o sea, de lo verdaderamente existente, una "*intenzione*", esto es, en términos escolásticos, una *species* o imagen que se desarrolla en el alma y que refleja en ella el objeto aprehendido. De este modo, vuelta hacia la imagen de lo placentero — la cual, de acuerdo con el realismo gnoseológico medieval, se considera fiel reproducción del objeto real—, el alma es atraída y se concentra en ello. Esa inclinación es la primera caracterización del amor [*quel piegare è amor*]: todavía se trata, empero, de la disposición potencial a amar, de la que aquí se afirma que es puesta en acto a causa del placer. Por él, en principio [*di novo*], el alma se une al objeto que la atrae.

En esta descripción se recorren los tres primeros pasos del diálogo inteligencia-voluntad, según éste puede reconstruirse a través de varios escritos de Tomás de Aquino. En efecto, siguiendo su perspectiva, encontramos que, primero, la estructura cognoscitiva humana, compuesta no sólo por el intelecto sino también por la sensibilidad externa e interna — que incluye la imaginación—, aprehende un objeto determinado, capturando de él una imagen. Dicha estructura cognoscitiva lo percibe como un bien deseable. Pero este primer paso es sólo el de la mera aprehensión. En el segundo interviene la voluntad que, así ilustrada — o, mejor aún, alertada— por la *aprehensiva*, manifiesta cierta inclinación al objeto deseable. En el tercer paso, y por ése, su inicial interés, incita a las facultades cognoscitivas a una mejor aprehensión de dicho objeto, de modo que ellas llevan a cabo un primer examen del mismo.

*"Poi, come 'l foco movesi in altura
per la sua forma ch'è nata a salire
là dove più in sua materia dura,
così l'animo preso entra in disire,*

⁷⁶. Cf. *Ibid.* I-II, q. 30, a. 4. Al respecto, se puede consultar E. Gilson, *Le thomisme*, Paris, Vrin, 1965, p. 343.

*ch'è moto spiritale, e mai non posa
fin che la cosa amata il fa gioire".*

Purg. XVIII, 28-33

Este análisis fenomenológico, tanto en los términos dantescos como en los tomistas, intenta captar la economía interna de un hecho puramente natural en el hombre. Lo subrayan los versos recién citados, en los que se hace notar que, así como el fuego se dirige hacia arriba, porque su misma forma o esencia lo determina a ir hacia lo alto, allí donde la llama puede perdurar, de manera semejante, e igualmente natural, en el alma de un hombre se da el deseo. Pero, por radicar en el espíritu, el deseo humano es un movimiento que no se detiene ni reposa hasta gozar de la cosa amada, es decir, hasta que el deseo culmine en la unión efectiva que es propia del amor y que da lugar al gozo⁷⁷.

Esto reproduce el cuarto paso en el proceso psicológico registrado por santo Tomás: ante la información de la *aprehensiva*, la voluntad responde con el *desiderium*, o sea, con el deseo ya conformado como inclinación real a alcanzar efectivamente aquello captado como bueno en cuanto placentero o deleitable. Cabe notar que, de los diez pasos anunciados, la etapa del deseo abre el momento central y decisivo — dado por el cuarto, quinto y sexto— en el diálogo entre intelecto y voluntad. Por ello no puede sorprender que también constituya el punto crucial en la exposición que sobre el amor Dante pone en boca de Virgilio. Lo prueban los versos siguientes:

*"Or ti puote apparer quant'è nascosa
la veritate alla gente ch'avvera
ciascun amore in sé laudabil cosa,
però che forse appar la sua matera
sempre esser buona; ma non ciascun segno
è buono, ancor che buona sia la cera".*

Purg. XVIII, 34-39

Así, el guía que simboliza la razón advierte sobre el engaño en que caen quienes dan por cierto que todo amor es por sí mismo cosa loable. Quizá los induzca a error el hecho de que el género propio del amor es la disposición a amar, la cual, en cuanto naturalmente orientada al bien, es buena. Pero la especie está dada por el objeto particular al que tiende, de modo que tal disposición se actualiza, se especifica y se determina en y por el objeto. Ahora bien, los aristotélicos consideraron la materia como género de las cosas, determinable por diversas diferencias, así como la materia prima es determinable por diversas formas. Esto lleva a Dante a proponer el ejemplo de la cera: que ésta, como materia, siempre sea buena, no hace que lo impreso en ella también lo sea. Que la disposición a amar, esto es, a desear el bien para sí, sea algo naturalmente bueno, no garantiza la bondad de los objetos a los que el alma humana tiende como a medios para satisfacer su ansia de bien infinito y eterno. Precisamente lo más importante en el problema del amor humano es, como se verá, el conjunto de medios elegidos para dar cumplimiento a tal anhelo; se trata de saber, por ejemplo, si amar absolutamente los placeres carnales, las riquezas o la propia excelencia y, en consecuencia, subordinar cualquier otra cosa a tal meta última conduce o no a la felicidad suprema que se desea. Se discute, pues, la más trascendente instancia en la vida de los hombres⁷⁸.

77. Muchos comentaristas, el mismo Sapegno entre ellos (ed. cit., vol. II, p. 200), remiten en este lugar a *Conv. III, 2, 3*, donde dice Dante: "*Amore [...] non è altro che unimento spirituale de l'anima e de la cosa amata, nel quale unimento di propria sua natura l'anima corre tosto o tardi...*".

78. "*Da mihi vacantem amorem*" escribe irónicamente san Agustín en *En. in Ps. 31, 2, 5*. Como tantos otros aspectos del problema en cuestión, la Escolástica toma de la Patristica éste en particular que constituye un lugar común de la *philosophia perennis*: dotado de voluntad, el hombre ha de elegir qué amar principalmente. Por ello, Agustín añade: "*Amate, sed quid ametis, videte*".

Por eso, esta primera parte del discurso virgiliano introduce en el peregrino una duda acuciante: si el amor nace por la fuerza de atracción que las cosas placenteras ejercen en nosotros, si la *aprehensiva* capta imágenes externas a las que el apetito sigue dócilmente, y si este proceso que se acaba de describir conlleva el determinismo ineluctable de lo natural, qué mérito o culpa puede caberle al hombre en todo ello?

Se admitió que el amor engendra el vicio y la virtud, como resultado de los cuales se estructura la vida ultraterrena en infierno, purgatorio y Paraíso, según la visión cristiana. Si la primera raíz del destino trascendente del hombre no estuviera en sus manos, entonces, Dante habría emprendido un viaje inútil, ya que todo estaría determinado por la fuerza de lo puramente natural y, en consecuencia, la rectificación sería imposible. Más aún, se encontraría transitando el tapete sobre el que un Dios arbitrario juega a los dados con sus propias creaturas. Las vidas humanas serían, así, algo completamente aleatorio. Esta forma del caos, como toda otra variante del mismo, repugna profundamente a la mentalidad medieval; de ahí el estupor dantesco ante tal posibilidad y la prontitud de la explicación de Virgilio quien, con todo, acota los límites de su respuesta:

*"... Quanto ragion qui vede
dir ti poss'io; da indi in là t'aspetta
pur a Beatrice, ch'è opra di fede".*

Purg. XVIII, 46-48

Se observa, pues, que la doctrina que se desarrollará a continuación es estrictamente filosófica, en la medida en que se extiende sólo a "*quanto ragion qui vede*" y, por ello, es Virgilio quien la formula. Para todo aquello que exceda los confines de la razón, por ser "*opra di fede*", es decir, por implicar el conocimiento de verdades reveladas, Dante habrá de poner su confianza en las manos de Beatriz, símbolo de tal clase de conocimiento. Se delimita así, escolásticamente, el ámbito propio de la filosofía y el de la teología, sin que nada sugiera, empero, la visión averroísta de ambos como compartimientos estancos. Al contrario, todo hace pensar en el verbo de Beatriz como prolongación del virgiliano que ahora formula afirmaciones filosóficas cuyo cuño tomista es perceptible aun en los términos empleados:

*"Ogni forma sostanzial, che setta
è da materia ed è con lei unita,
specifica virtù ha in sé coletta,
la qual sanza operar non è sentita,
né si dimostra mai che per effetto,
come per verdi fronde in pianta vita".*

Purg. XVIII, 49-54

Decíamos que la ética medieval — y a los fundamentos de una ética apunta todo este canto — se basa en la antropología. Estos versos constituyen una prueba de ello. Indican, en las categorías aristotélicas asumidas por Tomás, que cada alma humana es una sustancia que posee una forma. Esa forma sustancial, en vida del hombre, está unida a su cuerpo, y luego de la muerte, pervive separada de la materia⁷⁹. Como toda otra forma sustancial, por ejemplo, la de un árbol o la de un pájaro, el alma humana tiene potencias que le son propias por la especie a

79. Esta doble condición de la forma sustancial del hombre es uno de los puntos más discutidos del sistema tomista, por razones que no es ésta la ocasión de explicitar. El hecho de que Dante lo mencione, toda vez que no era imprescindible hacerlo para el desarrollo del tema que trata, sugiere que se está atendiendo a la doctrina del Aquinate, aun sin soslayar sus aspectos más problemáticos o menos claros.

la que pertenece: posee una "*specifica virtú*". Dicho conjunto de potencias específicas se manifiesta en sus efectos, en el obrar del sujeto, así como la vida vegetativa de una planta se muestra "*per verdi fronde*", esto es, en el crecer y florecer. "*Operari sequitur esse*": el obrar sigue al ser, reza una sentencia escolástica. Las operaciones que sea capaz de llevar a cabo un ente dependen de lo que éste sea. Por eso, su forma sustancial, el qué es algo, se manifiesta a través de lo que ese algo hace, o sea, de las operaciones que provienen de sus facultades, virtudes o potencias específicas.

Ahora bien, las potencias más específicamente humanas son el intelecto y la voluntad, precisamente aquellas facultades cuyo diálogo hemos comenzado a seguir en la versión tomista que Dante traduce poéticamente. Virgilio señala a continuación que el hombre ignora de dónde proviene en él "*l'affetto dei primi appetibili*", lo que significa la inclinación al bien que su voluntad tiene, esa ansia de felicidad que le es tan natural, tan instintiva, como a la abeja el hacer miel. Le es innata y dada. Y justamente por serle dado —o impuesto— tal deseo primordial no es pasible de mérito o demérito.

*"Or perchè a questa ogn'altra si raccoglie,
innata v'è la virtù che consiglia,
e dell'assenso de' tener la soglia".*

Purg. XVIII, 61-63

A fin de que con ese deseo primordial, "*quella prima voglia*", se conforme todo otro deseo —esto es, para que los actos de la voluntad sigan a tal disposición naturalmente buena—, el hombre cuenta con la razón, que también le es innata y que aquí se caracteriza como "*la virtù che consiglia*", es decir, la potencia que aconseja a la voluntad dar o negar su asentimiento a la inclinación de un deseo particular. De esta manera, Dante expresa los pasos quinto y sexto del diálogo entre ambas facultades según santo Tomás. En efecto, vimos que en el cuarto momento la voluntad se constituye en deseo. Ahora, impulsada por ese deseo, la inteligencia delibera consigo misma sobre la conveniencia o inconveniencia de su satisfacción. Esta quinta etapa es la del "*consilium*". En la sexta, ante los resultados de éste, la voluntad acepta o rehúsa satisfacer ese deseo para alcanzar la felicidad suprema que busca. Dicho de otro modo, consiente o no en esa mediación; de ahí que este paso se denomine "*consensus*". Es conocida la preocupación filosófica del Aquinate por preservar no sólo la integridad y el equilibrio de alma y cuerpo en el hombre, sino también el que se da entre las facultades humanas. Más allá del intelectualismo que usualmente se le asigna, esta laboriosa reconstrucción de los actos decisivos de la vida humana con su —quizás excesiva— pretensión de escrupulosidad, da cuenta de tal preocupación: tanto la razón como la voluntad actúan por igual en este diálogo. La versión dantesca del mismo parece, en cambio, dar cierta preeminencia a la razón, ya que ella, se dice, debe "*tener la soglia*" del consentimiento voluntario.

Lo cierto es que se advierte en el texto de la *Comedia* una suerte de énfasis en la intervención de la razón. En otras palabras, en estas líneas y las inmediatamente siguientes, Dante habría ido más lejos que Tomás al plantear el poder del *consilium*, como si la voluntad no flaqueara al seguirlo a la hora de dar o negar su *consensus*. Con todo, aun cuando se aceptara como válida esta hipótesis, no se ha de olvidar que la debilidad de la voluntad en el seguimiento de la razón es una consecuencia del pecado original sobre la que han insistido los autores patrístico-medievales, ya que constituye una de las más hondas grietas del hombre quebrantado por dicha falta. Pero ello forma parte de un discurso teológico que, en cualquier caso, tocaría a Beatriz pronunciar. Aquí estamos, recordémoslo, en un contexto que se ha ceñido deliberadamente al ámbito filosófico. El discurrir de Virgilio prosigue en términos que culminan con una afirmación central de la concepción antropológica y ética de la Edad Media, aserto al que Dante no podía ser ajeno:

*"Quest'è il principio là onde si piglia
 ragion di meritare in voi, secondo
 che buoni e rei amori accoglie e viglia.
 Coloro che ragionando andaro al fondo,
 s'accorser d'esta innata libertade;
 però moralità lasciaro al mondo".*

Purg. XVIII, 64-69

El principio de una facultad como la razón — capaz de iluminar los movimientos de otra facultad, la que apetece y desea— constituye el fundamento de la responsabilidad humana, puesto que, con ella, la voluntad no procede a ciegas y, por ende, no es excusable. La dirección que puntualmente asuma la natural disposición a amar se irá conformando como *habitus* moral, positivo o negativo, es decir como virtud o vicio, cuya esencia son, respectivamente, los "*buoni o rei amori*". Los sabios, aquellos que llegaron al fondo de la conducta humana, descubrieron — se afirma aquí— que su primer principio es la libertad. Y ésta es el presupuesto fundamental de la ética. Por ello, al dar con la realidad del libre albedrío, tales autores pudieron legar al mundo una doctrina moral, la cual no hubiera sido posible sin la justificación teórica de la responsabilidad del hombre.

Cabe suponer que entre tales autores Dante haya incluido al Aquinate, cuyo planteo del diálogo entre razón y voluntad constituye una verdadera fenomenología del *acto libre*. En efecto, en sus últimas etapas, éste se desarrolla del siguiente modo: en el séptimo paso, la inteligencia formula lo que se conoce como "*iudicium practicum*", esto es, un juicio ordenado directamente a la acción. En el octavo, la voluntad sigue tal juicio, con su decisión de elegir un medio determinado, y en esto consiste la "*electio*", o sea, la elección en sí que es el nudo del acto libre. Ante esa decisión, en el noveno paso, la inteligencia "ordena" la acción, hecho que se conoce escolásticamente con el nombre de "*imperium*". Finalmente, en el décimo, y de acuerdo con dicho mandato, se pone en ejecución el medio elegido para alcanzar el fin deseado, lo que se denomina "*usus activus*".

Con esto hemos llegado al centro mismo del libre albedrío. Si los deseos implican para el hombre la ardua tarea de tener que gobernarlos, ello obedece a que en él el deseo emerge de una voluntad, no de una pura espontaneidad, como en el caso de los animales, sino que se encuentra bajo la luz implacable de la razón. Por eso, los escolásticos, recogiendo una larga tradición, hablaban de la doble potestad del hombre, el cual puede querer o no querer; querer esto o lo otro, como se desprende de la naturaleza misma de la razón. En todos los bienes particulares puede la razón considerar lo que tienen de buenos y lo que les falta para ser absolutamente buenos, es decir, lo que tienen de malos o inconvenientes; puede, por consiguiente, tenerlos por dignos de ser elegidos o no como medios para llegar a la felicidad⁸⁰.

El discurso de Virgilio se cierra con un último énfasis sobre el poder de la libertad humana, en términos que, en el escenario imaginado de la vida ultramundana, ubican al hombre ante el abismo de su propia responsabilidad:

*"Onde, poniam che di necessitate
 surga ogni amor che dentro a voi s'accende,
 di ritenerlo è in voi la podestate.
 La nobile virtù Beatrice intende
 per lo libero arbitrio, e però guarda
 che l'abbi a mente, s'a parlar ten prende".*

Purg. XVIII, 70-75

80. Cf. S. Th. I, q. 83, aa. 1-3.

Virgilio extrema la tesis de la libertad, suponiendo que el deseo subsiguiente al amor mal orientado que se enciende en el alma humana surja con independencia de la voluntad del sujeto, es decir, pese a él mismo. Aun así, sostiene, asiste al hombre la potestad de negarse a su satisfacción. Es imposible leer este terceto sin pensar en las almas condenadas del *Infierno*, sobre todo, en aquellas que suscitan en Dante —y en nosotros con él— una compasión más profunda, por ser las que dejaron escapar de sus manos la brida del consentimiento. Sin embargo, tal compasión no basta para cancelar la afirmación permanente sobre la responsabilidad emanada de la libertad que sólo aquí se explicita y fundamenta: a los ojos dantescos, es, pues, esta abismal responsabilidad de consentir —de haber consentido— lo que torna válido el infierno, porque es lo que hace al hombre inexcusable.

En efecto, nótese que la meditación sobre el deber de gobernar los deseos aparece una vez que los efectos de una abdicación de esta tarea se han mostrado en toda su hondura ante la mirada del peregrino. El mismo, recordémoslo, emprende su viaje impulsado por la necesidad de la luz de la razón, la debilidad de cuya voz en el *consilium* lo había sumido en una "selva oscura". Hemos señalado que el *desiderium* conformado en la voluntad inaugura el momento central en la constitución del acto libre. Abre esa etapa clave, justamente porque constituye, por así decir, su "materia prima", aquello sobre lo cual se ha de ejercer el magisterio y el dominio de la razón, para dar lugar a la acción más alta que le es dado al hombre llevar a cabo: la acción libre moralmente buena. No se trata, pues, de cancelar el deseo. Por el contrario, si ésta es la forma que asume el amor cuando sale en busca de su bien y dado que el amor genera vicio pero también virtud, intentar la abolición del deseo implicaría una paralización moral —por lo demás, imposible— desde el punto de vista ético. Desde el antropológico, constituiría una verdadera violencia ejercida contra la naturaleza humana, toda vez que la disposición a amar, y, por tanto, a desear, es innata en el hombre.

Por esta razón el deseo ocupa el centro del acto libre según santo Tomás y, consecuentemente, de la exposición del gobierno de los deseos en la versión dantesca. En un sentido más amplio, todo el discurso virgiliano constituye, a la vez, el centro de la *Divina Comedia*, no sólo en su contenido doctrinal sino también en su estructura formal. Considérese que dicho discurso abarca la última parte del canto XVII y la primera del XVIII en el *Purgatorio*, cuya extensión es de 33 cantos. Así, es gozne literal por hallarse inserto en el medio de la cántica intermedia del Poema. El hecho coincide con la ya señalada importancia crucial que el tema tiene filosóficamente hablando y externamente lo confirma como eje interno o doctrinal, corroborando la hipótesis de la que partimos. O, si se prefiere exponerlo en otros términos, el tránsito por un itinerario "horizontal" en la *Comedia*, nos descubre el tema del deseo como gozne central. Y, una vez llegados a él, al profundizar en sentido vertical en este punto, hemos dado con el tema del libre albedrío, piedra fundamental de toda ética medieval.

De ahí que la *Divina Comedia* no consista en la exposición de un sistema —o de sistemas— como el *De Monarchia*; el Poema muestra, en todo caso, una galería de personajes que, en primer lugar, son vistos en su individualidad, aunque, en segundo término, conformen también arquetipos que asumen valor social y, sólo en esa medida, político. Cada uno de los personajes que desfilan en el sueño dantesco, es un alma que da cuenta de la dirección que imprimió a su propia potencia desiderativa, en uso de su propia voluntad, atenta o bien sorda a su propia razón. El lugar que ocupa es individual e inalienable, como lo son los méritos y deméritos resultantes de ésa, su inalienable, incluctable, libertad. Las almas dibujan con esto sus respectivas cualidades éticas, transmitiendo así esa dimensión a la obra basada en el sueño que ellas mismas pueblan.

El problema principal de la cuestión del deseo radica, pues, en la decisión de su sujeto individual, no del objeto, es decir, del bien deseado. Piedra de toque al respecto es la exposición que Dante ofrece en *Par.* XXVI, 25-39 sobre los argumentos filosóficos y las verdades reveladas que orientan el amor hasta convertirlo en caridad⁸¹. Dice allí el poeta "cotale amor **convien** che in

81. Para un examen detenido de estos versos, véase el ya citado artículo de Grinswold (cf. primera parte, nota 40).

me s'imprenti". Es menester, es bueno, en efecto, que se selle en el hombre ese amor que es perfecto, en cuanto orientado hacia Dios como supremo Bien. Procede, entonces, a fundamentar lo dicho en una argumentación que presenta los siguientes pasos: primero, recuerda que el objeto del amor es lo que se aprehende como bueno; segundo, señala que la intensidad del amor es proporcional a la perfección aprehendida de ese bien —y hasta aquí la argumentación se centra en el sujeto que capta con su razón la bondad de aquello a lo que se dirige con mayor o menor impulso—; tercero, dice que hay una Esencia que constituye el Bien máximo; cuarto, que todos los demás bienes derivan de ella —el discurso procede ahora a centrarse en la cualidad del objeto—; por tanto, concluye, a esa esencia suprema "*più che in altra **convien** che si muova/la mente, amando...*". Nótese que dos veces en sólo ocho líneas aparece el verbo "*convien*", indicando así lo que los escolásticos pensaban como un "*oportet*": conviene, es menester que se fije en el corazón humano un amor perfecto, mas nada determina que así será; para ello es necesario que el espíritu se dirija al Bien supremo. Pero en virtud de su libertad —que, por definición, se opone a toda determinación externa— tampoco está determinado a tal Bien: puede, en efecto, desear los inferiores y aun los ínfimos, tal como se ha comprobado, principalmente en la primera cántica de la *Comedia*. Por eso, el *Infierno* muestra el lado nocturno de la libertad, el extravío al que precipita el renunciar a la capacidad de contralor como a su último resorte. En la tercera, a la que nos encaminamos, se habrá de ver su faz diurna, la felicidad a la que conduce una recta dirección de los apetitos.

Este poder de dirección, fundado en la condición racional del hombre, es su más noble facultad. Se ha de recordar que el final del discurso virgiliano en el que nos hemos basado en el presente capítulo alude, efectivamente, a esa "*nobile virtù*". Y remite en esto a la confirmación de Beatriz, símbolo de la verdad revelada. No podía ser de otra manera, considerando la ponderación que del libre albedrío se registra en las obras *teológicas* dedicadas al tema tanto en el período patrístico como en el escolástico. De hecho, en *Par. V*, 19-24, Beatriz se refiere a la libre voluntad como al "*maggior don*" que Dios ha concedido a todas las creaturas inteligentes y el que El más aprecia en ellas⁸². La dramaticidad de este aserto queda subrayada por su contexto: se habla allí del "*alto valor del voto*" religioso, que es medido por el de la libertad que parcialmente se ofrenda en él.

Al encaminarse ya a la cima de la montaña de purificación, el poeta, "*disioso ancora a più letizie*", como se lee en *Purg. XXIX*, 33, cobra fuerzas para la última, la más feliz etapa de su itinerario. No obstante, como todo itinerario de la conciencia humana, también esta ascensión será ardua.

7. Los rectos deseos del Paraíso

Llegados a este punto, cabe hacer una distinción: la que se puede establecer entre los deseos pasados que las almas refieren de su vida terrenal, los actuales que alientan en el más allá y, por último, la doctrina misma acerca del tema, expresada a través de los personajes rectores del Poema, como Virgilio, Beatriz y el propio Dante. En tal sentido, hemos notado cómo en la primera cántica sólo aparece la manifestación de deseos no gobernados o mal dirigidos por la razón referidos a la vida pasada de los personajes. Una vez que las puertas del infierno se han cerrado sobre ellos, sólo cabe un deseo vano, un deseo que *sabe* que su verdadero bien nunca será poseído: en ese "nunca" radica precisamente la clave de un dolor atroz por eterno. Según

82. Esta opinión dantesca tiene su lugar paralelo en *De Mon. I*, 12, 40: "...haec libertas [...] est maximum donum humanae naturae a Deo collatum...".

la perspectiva escolástica sobre las pasiones, el dolor, como el gozo, presupone aprehensión cognoscitiva, lo que se acerca a lo que hoy llamaríamos, en sentido no técnico, "conciencia"⁸³.

Hemos visto también que el *Purgatorio* se constituye en cántica de mediación. Y esto por dos razones: en primer lugar, por el ya analizado núcleo doctrinal que contiene, es decir por la fundamentación que da cuenta teórica de la culminación de deseos perversos en el *Infierno*, y de los rectos en el *Paraíso*. En segundo término, el carácter mediador del *Purgatorio* está dado por la doble faz del deseo real que hay en él: en efecto, la segunda cántica registra, de un lado, la mención de deseos extraviados que movilizaron la vida terrenal de sus protagonistas y cuyo desgobierno, aunque no mereció condena eterna, exigió expiación; de otro, la aparición de un deseo actual en esas almas, referido al fin de su proceso de purificación. Por eso, la expresión de sus personajes no desemboca en la esterilidad del dolor, sino que se traduce en esperanza.

Tal es el caso del poeta Sordello, quien pregunta a Virgilio por el lugar de éste en los infiernos, recibiendo la siguiente respuesta, consignada en *Purg.* VII, 25-27: "*Non per far, ma per non fare ho perduto/a veder l'alto sol che tu **disiri**/e che fu tardi per me conosciuto*". Sólo para constituirse en guía de Dante, Virgilio ha abandonado circunstancialmente el Limbo. Pero está confinado en él no por haber cedido a algún vicio en particular, sino por haberse negado a la fe, es decir por no haberse abierto a Aquel que conoció demasiado tarde, cuando las puertas de la muerte cerraron toda posibilidad de enmienda. Recuértese que el Medioevo atribuyó a Virgilio la adhesión al epicureísmo antiguo, y que consideró atea tal posición. En cambio, Sordello alienta un deseo por el "alto sol" de la divinidad, que es eficaz en cuanto se torna esperanza de remontarse a El: Sordello es un alma del *Purgatorio*. Y estas almas, como ya se lee en *Purg.* V, 56-57, se elevan hacia Dios reconciliadas con El y estremecidas por el deseo de verlo: "...uscimmo a Dio, pacificati,/che del **disio** di sé veder n'accora".

Justamente para mantener vivo ese estremecimiento que impulsa la ascensión, el poeta escribe en *Purg.* XXIV, 111, que la visión aún lejana de Dios "*tien alto lor **disio** e nol nasconde*". La firmeza desiderativa del *Purgatorio* se traduce en una esperanza única y omniabarcante, que hace reflexionar a Dante sobre la seguridad de las almas que lo pueblan "*di veder l'alto lume/che 'l **disio** vostro solo ha in sua cura*". Nótese, de paso, en estas líneas 86-87 del canto XIII en la segunda cántica, que el deseo de contemplar la suprema luz implica, como todo otro deseo, un cuidado: el de la consecución de su objeto; sólo que, en el caso del más alto y recto, dicho cuidado es excluyente de cualquier otro.

Por todo esto, así como hemos encontrado en la segunda cántica menciones de deseos extraviados, también encontramos en ella alusiones a los rectos deseos. Otros ejemplos son *Purg.* IV, 27-30, donde el poeta expresa su ansiedad por ascender velozmente en la montaña de purificación, buscando la luz eterna que lo aguarda en el *Paraíso*. Por ello, después de haber establecido comparaciones con montes abruptos y arduos de escalar en la topografía italiana, dice "...qui convien ch'om voli;/dico con l'ale snelle e con le piume/del gran **disio**, di retro a quel condotto/che speranza mi dava e facea lume": en el tránsito por la montaña del *Purgatorio*, convenía, pues, que, conducido por aquel que le daba esperanza y le alumbraba el camino, volara con las alas ligeras del gran deseo, esto es, del ansia de contemplar alguna vez la luz del rostro divino. El peregrino ha llegado así a comprender que el deseo "grande", aquel que se agita en el fondo de la nostalgia indefinida es precisamente ése. Y ya iluminado en su meta última por el magisterio de la razón, ese gran deseo se dispara recta e intensamente hacia tal fin.

En cuanto protagonista también él de la *Comedia*, Dante es otro de sus sujetos desiderativos. De ahí que, al comienzo del *Purgatorio*, V, 85-87, una de las almas que lo habitan salude al poeta y le implore, diciendo: "...se quel **disio**/si compia che ti tragge all'alto monte,/con buona

83. "...el deseo o la esperanza pueden decirse también en cierto modo de los seres naturales que carecen de conocimiento. En cambio, las otras pasiones del alma implican ciertos movimientos propio a estas pasiones el sentido o el conocimiento [*cognitio*]. La aprehensión se requiere para que pueda haber delectación y dolor". *S. Th.* I-II, q. 41, a 3 c; cf. también q. 31, aa. 1-3 y q. 35, a. 1.

pietate aiuta il mio". En XI, 37-39, se retribuye dicho augurio: que la justicia y la misericordia divina aligeren cuanto antes a los que saldan sus deudas, para que puedan batir las alas y elevarse según su deseo: "*se giustizia e pietà vi disgreià tosto, / sì che possiate muover l'ala, / che secondo il **disio** vostro vi lievì*".

Sin embargo, la reeducación moral del poeta —y, con su paradigmático viaje, la de la sociedad a la que se dirige— debe recorrer todavía un largo trecho: ha de escalar aún los peldaños del imaginado Purgatorio, en cuyo sucesivo tránsito irá cobrando mayor lucidez. Una de dichas etapas es la que se registra en XXII, 4-5, donde un ángel introduce al peregrino en la sexta zona. Allí los avaros rectifican su inclinación desiderativa opuesta a la de los justos: "*e quei c'hanno a giustizia lor **disiro**/detti n'avea beati...*" Literalmente, estas líneas evocan las evangélicas de Mateo V, 6, sobre las bienaventuranzas, donde se llama felices a los que tienen hambre y sed de justicia, como disposición a hacer lo justo. Lo justo es, evangélicamente considerado, lo que Dios requiere. Pero la significación del texto dantesco es más acotada: se menciona a los justos en clara relación de oposición a los avaros. Por eso, comentaristas antiguos señalan que la rectificación desiderativa de la sexta zona se da en este sentido preciso: mientras que la inclinación a la avaricia desea para sí lo que corresponde a otros, por la reconversión de la justicia se desea que cada uno tenga lo que le es debido⁸⁴.

Empero, es, obviamente, en la tercera cántica donde encontraremos profusión de menciones acerca de deseos rectos. Como todos, hasta aquellos que yerran su blanco, éstos hunden su raíz en la necesidad de Bien infinito y eterno, ansia ya indicada por Dante en la *Divina Comedia* y cuyo origen señala cuando desarrolla la doctrina de la Creación. En *Par.* VII, 143-144, al llegar a la del hombre, dice que su espíritu le es infundido directamente por la "*somma beninanza, e la innamora / di sé sì che poi sempre la **disira***". Es justamente la bondad de Dios la que imprime en el espíritu humano, desde su mismo origen, el amor a El y, por tanto, el deseo de El. En este sentido decíamos que, en el universo del Poema, el drama del hombre es la identificación de ese objeto desiderativo último: la necesidad de éste le es dada, pero deberá buscarlo a tientas; de ahí el valor del auxilio de la razón en tal búsqueda⁸⁵.

En las líneas recién citadas se subraya una vez más que el deseo de Dios es un *datum*, algo que se da de hecho en la constitución ontológica humana, como la necesidad de luz se da en las plantas. En el hombre existe, pues, una nostalgia de Bien infinito y eterno tan intensa como la que existe en la planta respecto de la luz que es el bien específico de ella. Pero lo específico del deseo humano hace que a este nivel natural se superponga el del conocimiento, es decir, de la conciencia de lo que puntualmente se desea al ir definiéndose el objeto de tal nostalgia. Y, como el alma siempre conlleva conciencia, también en la vida ultraterrena es acompañada por ella, por lo que el deseo puede convertirse, como indicábamos, en dolor o en gozo. En esta concepción se funda el estado que Dante atribuye a las almas del *Infierno* y del *Paraíso*: una vez trazada la línea final en la vida de un hombre, su alma se sume en el dolor de haber errado el camino hacia la meta verdadera, o exulta en el gozo de abrazarla, después de haber acertado con la senda que llevaba a ella.

Ahora bien, siendo esto así, cabe preguntarse por qué las almas que el peregrino encuentra en el *Paraíso* no sólo relatan deseos de su existencia terrenal o formulan consideraciones teóricas al respecto, sino que expresan también deseos actuales. Según lo que se acaba de decir, se supone que ellas han alcanzado ya su fin, han accedido al ámbito de la felicidad suma. Dado que su Bien ya no está ausente, cómo pueden ser sujetos de deseo, si sólo deberían ser sujetos de gozo? Creemos que la fundamentación de los rectos deseos que subsisten en el

84. Como disposición a hacer lo que Dios requiere Dante caracteriza esencialmente, en cambio, la caridad. Así se ve, por ejemplo, en *Par.* XXI, pp. 70-71.

85. Es éste un supuesto constante en todo el pensamiento medieval, desde su mismo comienzo. Quizás, entre los autores del período patrístico, ninguno lo haya expresado con mayor claridad que san Agustín en el pórtico mismo de sus *Confesiones*: "Nos hiciste para Ti, y nuestro corazón estará inquieto hasta que descanse en Ti".

Paraíso ha de buscarse en varias direcciones. En primer lugar, y en lo que concierne a un plano puramente teórico, *de iure*, no hay que olvidar que el Bien que constituye el último fin aun para las almas paradisiacas es infinito, por ende, el goce de su visión y de la unión con El es, de suyo y *en principio*, inagotable: ninguna imposibilidad metafísica impediría, pues, concebir una paulatina y ascendente sucesión sin término de deseos y gozos, en la que se iría profundizando en el Bien divino.

En otro plano, que ya no atañe a las posibilidades metafísicas del planteo, sino a lo que de hecho dice la letra de la *Comedia*, cabe notar que, aun su universo paradisiaco, el de las almas bienaventuradas, presenta una constitución jerárquica, dada por la mayor o menor distancia que los cielos guardan respecto del Empíreo. Así, por ejemplo, en *Par. V*, 86-87, el poeta dice de Beatriz que "*poi si rivolse tutta **disiante**/a quella parte ove 'l mondo è piú vivo*". Seguimos en esto la lección de los comentaristas que, como Benvenuto, interpretan que la mirada de Beatriz se dirige a la parte más alta del cielo, es decir al Empíreo, más próximo a Dios y más pleno de vida. Eso despierta su intenso deseo actual.

La figura de Beatriz tiene, tanto en su condición simbólica como en la humana, una función claramente mediadora. A través de ella, el poeta no sólo es convocado a dirigir su propia mirada anhelante a la cúspide de la realidad, sino que también desde ésta descende una luz que lo ilumina y que se refleja en los ojos de la amada. Por eso, dice en *Par. XVIII*, 14-15, "... *rimirando lei, lo mio affetto/libero fu da ogni altro **disire***", puesto que la luminosidad que irradiaba la mirada de Beatriz era la de Dios. Y sólo el Bien divino puede satisfacer por entero la capacidad desiderativa del hombre.

Pero podría objetarse que el caso de Beatriz es excepcional, en cuanto que se halla en tránsito para guiar al poeta. Una vez más se ha de recordar, entonces, su doble condición: en su dimensión simbólica, como representación de la verdad revelada objeto de la teología, ella anhela la confirmación en el ámbito de la divinidad, la unión con lo supremo, que está reservada al santo, sea o no un teólogo. El teólogo reflexiona sobre la revelación, pero esto no garantiza la unión de su alma con Dios. De modo, pues, que, así como Virgilio, símbolo de la razón, enseña a encauzar rectamente los deseos, pero remite a Beatriz a la hora de confirmar tal rectitud hacia el Bien sumo, de la misma manera, la verdad teológica reflexiona al respecto, sin que esa unión baste para asegurar el gozo espiritual. Por otra parte, y ahora en su dimensión humana, la de Beatriz es un alma que, después de haber cruzado el umbral de la eternidad, y habiendo conquistado su lugar en el Paraíso, se constituye en guía circunstancial del poeta, quien, como vimos, le atribuye un deseo nostálgico por tal lugar.

Señalado así el carácter excepcional de Beatriz, atendamos a otros bienaventurados. El mismo Dante pregunta a uno de ellos — se trata en este caso del alma de Piccarda Donati— si, aun siendo felices en el cielo en que se hallan, "***disiderate** voi piú alto loco/per piú vedere e per piú farvi amici*", como se lee en *Par. III*, 65-66. La respuesta, consignada unas diez líneas más adelante, se formula en estos términos: "*Se **disiassimo** esser piú superne,/foran discordi li nostri **disiri**/dal voler di colui che qui ne cerne*". La pregunta dantesca apunta al posible deseo de las almas bienaventuradas de alcanzar un grado más excelso de beatitud, con el fin de contemplar mejor lo divino y de establecer una relación de amistad más íntima y estrecha con Dios. Pero la respuesta que recibe descarta esa posibilidad: el deseo de una situación superior no se conformaría con la voluntad de Aquel que discierne el grado de gloria correspondiente a cada alma. La mayoría de los comentaristas señala que tal asignación se da según los méritos adquiridos durante la vida terrenal. A esto debe añadirse el hecho de que la caridad propia del alma bienaventurada le permite adecuarse a la voluntad divina.

Más allá de que esta interpretación se conforma en un todo con las concepciones teológicas que Dante hace suyas, no se puede dejar de recordar una doctrina tomista que probablemente el poeta haya tenido presente en este punto: según el Aquinate, entre todas las almas, unas verán a Dios con más perfección que otras, porque su intelecto natural ha sido hecho "deiforme" por la Gracia. De ella participará más la que tenga mayor amor a Dios. Pero ésta es

la que tiene un deseo más intenso de Bien. La clave de la cuestión radica en la perspectiva tomista sobre el deseo, en cuanto que prepara y hace apto al deseante para recibir lo deseado⁸⁶.

Ahora bien, creemos que esta concepción de Tomás conforma uno de los fundamentos de la visión dantesca del Paraíso. Pero es menester distinguir entre su movimiento interno y su estructura general: en lo concerniente al primero, lo expresado por Piccarda Donati indica que no hay en las almas bienaventuradas de cada cielo el deseo de alcanzar la felicidad de que gozan las de un cielo superior según la jerarquía total del Paraíso. No obstante, ello no impide que el deseo de un gozo se satisfaga en éste y pueda ser sucedido por el deseo de un gozo mayor en la especificidad que le es propia: en cada cielo se da una beatitud eterna e infinita, dentro de la clase de felicidad que ansían las almas que lo habitan, deseo que las prepara para ese goce que es el de contemplar desde un ángulo el rostro divino.

Dos pasajes de la tercera cántica confirman esta interpretación: el primero es el de *Par.* XV, 64-66, donde uno de los bienaventurados menciona al peregrino: "...l sacro amore in che io veglio/con perpetua vista e che m'assetta/di dolce **disiar**...", refiriéndose a que, cualquiera sea el grado de beatitud, quienes están en el Paraíso contemplan efectivamente a Dios, a ese sagrado amor que constituye el objeto de un dulce desear. La dulzura de su deseo se explica por la certidumbre de que no sólo es perpetuamente renovado sino que es también perpetuamente saciado; por ello, está exento de la ansiedad que suele acompañar al deseo humano en esta vida. El segundo pasaje, perteneciente a *Par.* XIX, 13-15, es una ulterior ratificación de esto. En él, otro bienaventurado se expresa así: "...per esser giusto e pio/son io qui essaltato a quella gloria/che non si lascia vincere a **disio**". Declara así que, por haber sido justo y misericordioso, fue exaltado a la gloria paradisiaca que no se deja "vencer por el deseo", en el sentido de que siempre lo apaga completamente y, cuando lo renueva, sólo es para dar un mayor gozo.

Pero Dante no está instalado en un cielo; él recorre todo el Paraíso, lo atraviesa en su estructura general. Y esto nos lleva al segundo término de la distinción que indicábamos: hemos visto cómo el deseo se acrecienta en cada cielo; otro tanto ocurre de cielo en cielo, de acuerdo ahora con la perspectiva global que al peregrino le es dado adquirir en virtud de su viaje imaginario. Vista la jerarquía paradisiaca en su totalidad, en el planteo dantesco, hay progresivamente mayor aceleración en el deseo de Bien cuanto más próximo al Empíreo esté el cielo que él se halle cruzando. Por eso, y en lo que toca ahora a Dante como protagonista de la *Comedia*, su capacidad desiderativa no sólo se intensifica en hondura sino también en amplitud.

Lo cierto es que el poeta no forma parte de las almas bienaventuradas. Durante su tránsito, él pertenece aún al mundo de los "*viventes in hac vita*", es decir de aquellos que todavía pueden modificar el rumbo rector de sus inclinaciones. Llegado al umbral del Paraíso, el peregrino ha recorrido ya buena parte de su periplo ultramundano, pero el amoroso auxilio de Beatriz aún debe sostenerlo. Por eso, después del diálogo con Piccarda Donati, ésta se aleja y, según se consigna en *Par.* III, 126, la mirada de Dante la sigue hasta que "*volse al segno di maggior **disio***...": su atenta expectativa torna a Beatriz, al rostro de la amada que hasta aquí sigue siendo para el poeta el objeto del deseo "mayor" en cuanto más intenso, como repite, en *Par.* XIV, 132, a propósito de los ojos de Beatriz "*ne' quai mirando, mio **disio** ha posa*". Una situación similar se registra en *Par.* XXIII, 14-15, donde se lee que, contemplando ese rostro, "*fecimi qual e' quel che **disiando**/altro vorría, e sperando s'appaga*": así, ante la visión de Beatriz, Dante confiesa haberse sentido como aquel que desea ardientemente lo que no posee, pero cuya ansiedad es paliada por la esperanza. Y ésta se refiere al término de su viaje. En efecto, en *Par.* XXVIII, 52-54, escribe Dante: "... se 'l mio **disio** dee aver fine/in questo mto e angelico templo/che solo amore e luce ha per confine". De esta manera, el poeta precisa que la meta de su itinerario — y, por tanto, la finalidad última de su deseo — se hallan en el Empíreo, o sea, en aquel templo de la divinidad, que sólo está circunscrito por luz y amor.

86. Cf., por ejemplo, *S. Th.* I, q. 12, a. 6 c *in fine*.

Le espera todavía un aprendizaje decisivo: el de comprender que, en el cielo supremo, la satisfacción de los deseos particulares se subsumirá en el gozo del Bien absoluto, en el que toda contradicción y todo desgarró del alma se cancelan. Y ha de aprender además que el deseo de ese Bien debe madurar, con el fin de disponer al alma a su gozo. Para expresar esta convicción —tomista, como hemos señalado—, Dante elegirá nada menos que la figura de uno de los fundadores del mundo medieval: san Benito.

Antes de abordarla, anotemos un momento en que en el *Paraíso* se registra una expresión irónica dirigida elípticamente contra los papas de la época dantesca, a los que se acusaba de levantar excomuniones por dinero. Apunta el poeta que bien puede cada uno de ellos decir "...io ho fermo 'l **disiro**/sí a colui che vuol viver solo...". Estas líneas de *Par.* XVIII, 133-134, se refieren con feroz sarcasmo al supuesto deseo de estos pontífices de venerar, por encima de cualquier otro bienaventurado, a aquel que eligió la soledad de la pobreza y el martirio: a Juan el Bautista. Con todo, detrás de la ironía, la alabanza del poeta se dirige a este santo, por lo demás, protector de su amada Florencia.

En cambio, la que dedica a san Benito, tres cantos más adelante, es abierta. En efecto, en el que consideramos pasaje clave en el tema del deseo en el estado paradisiaco, se produce el encuentro del peregrino con un anciano venerable, cuyos rasgos oculta de manera paradójica la enceguedora luz que lo envuelve. El poeta le ruega, entonces, que se dé a conocer, recibiendo esta respuesta:

"Ond'elli: 'Frate, il tuo alto **disio**
s'adempierà in su l'ultima spera,
ove s'adempion tutti li altri e 'l mio.
Ivi è perfetta, matura ed intera
ciascuna **disianza**..."

Par. XXII, 61-65

San Benito señala, pues, a Dante que su ambición de contemplar las almas "cara a cara" se cumplirá en el Empíreo, donde se apagan, satisfaciéndose, todos los deseos, aun el que el poeta tiene de contemplar al santo. Allí —añade— todo desear es perfecto, maduro y completo: en efecto, en cuanto dirigido a lo que es metafísicamente supremo, el deseo alcanza un grado de perfección que torna al alma digna de unirse a su Bien. Ello se da a través de un proceso de maduración como el que hace dulce y pleno un fruto en sazón. Y lo vuelve también un deseo "entero", en la medida en que incluye, por la infinitud de su objeto último, a todos los demás. De este modo, mediante el discurso benedictino, Dante expresa poéticamente aquella observación del Aquinate acerca de que el deseo prepara al deseante a recibir lo deseado. Así pues, el estado paradisiaco no sólo no cancela la potencia desiderativa del alma, sino que, por el contrario, la acentúa, al hacerse la realidad trascendente más "viva" a medida que se acerca a su plenitud.⁸⁷

Al aproximarse a esa cúspide absoluta de todo lo existente —es decir, de todo lo que, en principio, puede constituirse en objeto de deseo—, el poeta requiere un último auxilio que ya no le ofrecen ni la razón ni la sola revelación. Así como Virgilio lo remite a Beatriz, ésta lo remite a san Bernardo, en boca del cual se dice, en *Par.* XXXI, 65-66, "A terminar lo tuo **disiro**/mosse Beatrice me del loco mio". La opción dantesca por san Bernardo obedece a la general estimación

87. Cf. nota 19. Por otra parte, esta intensificación desiderativa que se comprueba a medida que avanza el Poema —y, con él, el itinerario dantesco y la situación de los personajes con quienes se dialoga—, tiene una confirmación puramente textual y, si se quiere, material. En efecto, en la *Comedia*, hemos registrado en total 104 menciones explícitas del término "deseo" en cualquiera de sus formas sustantivas, adjetivas o verbales. Todas ellas han sido citadas a lo largo de este trabajo. De las mismas, 19 pertenecen al *Infierno*, 30 al *Purgatorio* y 55 al *Paraíso*. Hay también, pues, una progresión en las apariciones literales del tema, como se puede comprobar detalladamente y aun a simple vista en el índice que adjuntamos.

que los últimos siglos de la Edad Media tuvieron por el abad de Clairvaux: más que el consejero de pontífices y soberanos, que el promotor de la segunda cruzada, que el reformador de su orden monástica, más aún que el gran predicador, el Medioevo vio en él al místico ardiente. Y es este ardor contemplativo, socorrido por la Gracia, lo que se requiere para elevarse a la cima divina, esto es, para concluir el camino de Dante hacia Dios, cumpliendo así su deseo. Si san Benito mostró al peregrino la necesidad de que los rectos deseos maduren, san Bernardo muestra ahora la de sostener la última etapa de maduración.

Una segunda razón da cuenta de la elección de la figura de san Bernardo como guía de las supremas instancias del Paraíso: la cultura religiosa de la época registraba con atención su particular insistencia, especialmente como predicador, en el auxilio de María⁸⁸. De tal manera que él es llamado a introducir en la *Divina Comedia* el énfasis dantesco sobre la intercesión de la Virgen. Así, la magnífica oración que le dirige incluye estas líneas de *Par.* XXXIII, 14-15: "*qual vuol grazia ed a te non ricorre, / sua **disianza** vuol volar senz'alt*". Aun recto, es vano el deseo de quien, anhelando la Gracia, no recurre a María; así como es vana la pretensión de volar sin alas, indica el texto, apelando a una imagen frecuente entre los escritores del siglo XIII.

Ya en *Par.* XXIII, 104-105, se había aludido al carácter mediador de la Virgen, en la expresión "*l'alta letizia che spira del ventre / che fu albergo del nostro **disiro***". Aquí, el deseo humano y angélico está referido a la encarnación del Verbo, o sea, al Redentor que el vientre de María albergó. Pero, mientras que en el caso anterior se trata de los deseos individuales del creyente, en éste se alude al deseo colectivo, como señalan en el mismo canto los versos 37-39, dedicados al Cristo triunfante: "*Quivi è la sapienza e la possanza / ch'apri le strade tra 'l cielo e la terra, / onde fu già sì lunga **disianza***". Sabiduría y poder son atributos de la segunda persona de la Trinidad, es decir del Verbo, cuya redención — tan largo tiempo anhelada — abrió las sendas que de la tierra conducen al cielo, porque reconcilió al hombre con Dios. En el término "*lunga **disianza***" queda sobreentendido el carácter colectivo del deseo humano de tal reconciliación, y se subraya la condición histórica del mismo: el anhelo, la larga espera de un Redentor se extiende desde la expulsión del Edén hasta el advenimiento de Cristo.

En este último sentido, lugar paralelo es *Purg.* XXXIII, 61-63, donde, al aludir al árbol del bien y del mal, a la "*pianta santa*", se dice: "*Per moder quella, in pena ed in **disio** / cinquemilia anni e più l'anima prima / bramò colui che 'l morso in sé puníó*". Por haber mordido el fruto de ese árbol, Adán, el alma creada en primer lugar, esperó con dolor y deseo la venida de Cristo, o sea, de Aquel que, con su sacrificio, expió en sí mismo la culpa adánica. Asumiendo una vez más la cultura religiosa de su siglo, Dante asigna a esa anhelante espera, al menos, cinco mil años. La cifra resulta de sumar los 930 vividos por Adán sobre la tierra, según la lectura medieval de *Gen.* V, 5, y los 4.032 transcurridos en el Limbo desde su muerte hasta el descenso de Cristo a los infiernos, de acuerdo con el cálculo que el mismo poeta propone, siguiendo la cronología de Eusebio.

En nuestra opinión, las últimas citas consignadas dan cuenta de la visión histórica y religiosa propia de la cultura medieval de la que Dante emerge, constituyéndose en uno de sus más acabados representantes. Empero, como ya se habrá comprobado, no son estas menciones las que muestran el tema del deseo como eje estructural de la *Divina Comedia*. La reflexión dantesca, de base tomista, sobre el deseo y su economía específica, se reveló, en efecto, como justificación primordial de los desaciertos y aciertos éticos de la vida humana, reflejados — y, en cierto modo, clasificados — en *Infierno* y *Paraíso*, respectivamente. A la vez, demostró la necesidad de un gobierno racional de la capacidad desiderativa en cuanto raíz de la existencia humana, a través de la tematización mediadora del *Purgatorio*. La racionalidad que debe imprimirse a tal capacidad, implica el cobrar paulatinamente una conciencia cada vez más lúcida acerca de los verdaderos y supremos bienes, desenmascarando aquellos otros que sólo se presentan como tales para una errónea — y errática — "*aprehensiva*".

88. Por ejemplo, en el sermón *In vigiliam Nativitatis* III, 10, se lee: "*Nihil nos Deus habere voluit, quod per Mariae manus non transiret*".

En este proceso de progresiva iluminación consiste precisamente el periplo dantesco. Por eso creemos que no se ha subrayado lo suficiente la coincidencia que ofrece el texto entre esa progresiva iluminación y la que van presentando los sucesivos escenarios: desde la fría, impenetrable oscuridad del infierno, se emerge a la luz diurna que baña la montaña del purgatorio. Se escala este monte hacia un sol que se halla aún muy lejos, con el ansia de acercarse a tal fuente de luminosidad. Por último, se asciende de cielo en cielo paradisíaco, hasta aquella Luz que está más allá de toda luz. Así, la razón, ojo del alma, procede en su arduo transcurrir y sólo calla cuando finalmente, al término del viaje, su objeto la excede. Pero es justamente entonces cuando Dante pone punto final a la *Comedia*, cuyo fruto quiso ofrecer a los hombres de su tiempo, con el propósito de reformar sus costumbres, de rectificar su moralidad.

Para ello había de enseñar otros posibles objetos de deseo cuya jerarquía ontológica los hiciera más promisorios de felicidad auténtica. Ahora bien, todo magisterio humano es, primero, aprendizaje. Por eso, Dante no es sólo autor sino también protagonista del Poema, guiado sucesivamente por la razón, la palabra divina y el fervor místico. De ahí que se describa a sí mismo como sujeto desiderativo en evolución, sobre todo, como sujeto del ansia más propia del hombre, la de conocer, mejorando así la aprehensión recta del bien.

8. El deseo más humano

"Todo hombre, por naturaleza, tiende a saber". Esta célebre apertura de la *Metafísica* aristotélica — quizá, la obra más decisiva para la conformación del pensamiento medieval en su madurez — otorga el primer marco de referencia para rastrear la evolución de la conciencia de Dante en la *Divina Comedia*. Como tal, el peregrino es sujeto de deseo, en primer lugar, de conocimiento, de un conocimiento que, por cierto, atañe principalmente a las raíces de la conducta humana. En este sentido, hemos visto ya que la constitución del universo ultraterreno que presenta el Poema se puede considerar un reflejo, una suerte de objetivación del infierno, purgatorio y Paraíso como estados posibles del alma del hombre, de la que el poeta se presenta como representante y testigo a la vez. Dante es, pues, el Ulises del alma.

En tal condición, su encuentro con el espíritu de este héroe griego no podía sino constituir uno de los momentos más significativos de la *Comedia*. Nos apresuramos a señalar desde ya lo que tantas veces se olvida al abordarlo: el poeta ubica el alma de Ulises entre los condenados por haber sido consejeros pérfidos, por lo que padecen envueltos en llamas en forma de lengua. El motivo del castigo de Ulises estriba en los ardides que éste urde durante la guerra de Troya, es decir, en el hecho de haber confiado la victoria a la astucia y no al puro valor, cosa que repugna a la mentalidad medieval mucho más que a la moderna. Pero si Dante tiene en cuenta esta valoración negativa para la ubicación del personaje en su universo ultramundano, no es menos cierto que reivindica el ansia y el coraje de explorador de los que el héroe griego hizo gala epopeya, por lo demás, la Edad Media sólo conoció parcialmente. De otro, exalta la faz luminosa de Ulises, convirtiéndolo en espléndido símbolo del afán de conocimiento. En aras de satisfacer este deseo, el Ulises dantesco paga con la vida, ya que el florentino hace que el héroe narre su propio naufragio al final del canto XXVI del *Infierno*.

Así, se asiste a una suerte de implícita identificación del poeta, peregrino del alma humana, con el navegante, peregrino del mundo. Sus afanes de conocer se superponen: al divisar la lengua de fuego en que arde el espíritu de Ulises, Dante, inclinándose hacia ella, arde en deseos de conocerlo: "*Vedí che del disio ver lei mi piego*" dice a Virgilio en *Inf.* XXVI, 69. Sigue, entonces, la magnífica descripción que el propio navegante hace de su epopeya y de lo que lo impulsó a ella, en el que elegimos como primer pasaje clave de este capítulo:

"n dolcezza di figlio, n la pita
 del vecchio padre, né 'l debito amore
 lo qual dovea Penelopé far lieta,
 vincer poter dentro da me l'**ardore**
 ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto,
 e dei vizi umani e del valore..."
 ma misi me per l'alto mare aperto
 sol con un legno e con quella compagna
 picciola dalla qual non fui diserto".

Inf. XXVI, 94-99

Ulises es, pues, el arquetipo de un deseo de conocimiento del mundo y del hombre con sus vicios y su valor, tan intenso que no sobrepujan su fuerza ni la dulzura de los hijos, ni la devoción a los padres ancianos, ni el amor con que se alegra la vida conyugal. Por eso, éste es el único caso del Poema en que el deseo recibe el nombre de "ardor". Si este fuego del ansia de conocer, aquel en el que Ulises se consumió a bordo de su nave — y contrapartida positiva de ese otro que lo consume en el infierno— es más alto y ardiente que los más caros afectos y, por ende, deseos del hombre es porque obedece a lo más específico de su esencia: cuando la filosofía medieval lo define como animal racional, libre y mortal, de hecho, está proporcionando los marcos de referencia teórica de la trayectoria del navegante dantesco. En efecto, su limitada, falible razón es ese frágil madero con el cual el hombre se aventura por el "alto mare aperto" de la existencia en busca del horizonte, siempre evasivo; su libertad es la condición a la que apela Ulises al arengar a sus compañeros y recordarles que "*fatti non foste a viver come bruti, ma per seguir virtute e **canoscenza***"; su mortalidad es aquella a cuyo encuentro se dirige el explorador, afrontando el máximo, último riesgo del naufragio.

La circunstancia que subraya el carácter excepcional de esta figura y contribuye a aislarla en toda su estatura radica en que, al contrario de lo que ocurre con otros personajes infernales, Ulises no relata las razones por las cuales se condena. Dante no las menciona: se limita a asumirlas implícitamente de lo que evocaba en sus contemporáneos el nombre de Ulises. Y, sobre tal telón de fondo, reconstruye imaginariamente lo que la historia de Odiseo pudo haber sido.

Sea de ello lo que fuere, el *Infierno* no registra otras menciones explícitas del deseo cognoscitivo, porque éste no es punible; antes bien, es loable. Esto rige también para Dante en cuanto personaje: en la primera cántica, el peregrino se deja conducir, absorto, ante el espectáculo de la frustración de las vidas extraviadas. Sólo en la siguiente comienza a asumir un papel más activo en su arduo aprendizaje; cuando la posibilidad de la esperanza disipa el agobio, su alma comienza a reparar en las circunstancias de la purificación.

Así, en *Purgatorio* XX, 145-147, tras haber asistido a un gran estremecimiento que sacude la montaña de expiación, escala al Paraíso, se pregunta por sus causas, y dice: "*Nulla ignoranza mai con tanta guerra/mi fe' **disideroso** di sapere,/ se la memoria mia in ciò non erra*". Hasta entonces — confiesa— ninguna ignorancia, ninguna perplejidad había atormentado tanto su ansia de conocer, es decir, de dar con la causa de algo. La acotación "si mi memoria en esto no yerra" alude, obviamente, a su pasado, pero lo significativo es que esboza el perfil de un hombre en quien ha sido frecuente el asombro y la duda a los que en primer término da lugar el más humano de los deseos: el de saber. Como se relata en el canto siguiente, específicamente, en *Purg.* XXI, 37-39, su ansia de conocer las causas de ese fenómeno es percibida por Virgilio que, para satisfacerla, pregunta por ellas a una de las almas, con el fin de que el peregrino escuche la respuesta. Una vez más, Dante advierte la solicitud de su guía: "*Si' mi diè, dimandando, per la cruna/del mio **disio**, che pur con la speranza/si fece la mia sete men digiuna*". Al formular la pregunta, Virgilio da en el clavo del deseo dantesco, esto es, de la punzante curiosidad del poe-

ta, que se torna menos sedienta ante la esperanza de verla prontamente satisfecha. Y, en efecto, enseguida se entera de que el estremecimiento de la montaña del Purgatorio sólo se produce cuando una de las almas que lo habitan se eleva por haber culminado su proceso de expiación.

No es ésta la única ocasión en la que Dante expresa el deseo de conocer la razón de un fenómeno en el imaginario universo por el que transita. Más adelante en su trayectoria, al cruzar el umbral del Paraíso, lo aguarda una experiencia que excede lo que la imaginación humana puede comúnmente concebir. Por eso, el poeta se ve impelido a recurrir a un neologismo para aludir al elevarse más allá de los límites de lo humano. Así, "*Trasumanar significar per verba/non si porría...*", dice en *Par. I*, 70-71. Pero aun en ese estado "transhumano" subsiste el deseo de aprehender racionalmente el por qué del nuevo sonido y de la nueva luminosidad inefables que percibe: "*La novità del suono e 'l grande lume/ di lor cagion m'accessero un **disio**/mai non sentito di cotanto acume*", señalan los versos 82-84 de ese mismo canto. Este ulterior deseo de conocimiento es más agudo que el anteriormente expresado en el *Purgatorio*, ya que, así como veíamos que el anhelo de Bien supremo se intensifica al acercarse el alma a su fin último, lo mismo ocurre con el de verdad, puesto que, en esta perspectiva, Bien y Verdad son otros nombres de Dios que es la vida del alma. Y, reiterémoslo, al movilizarla, el deseo la torna más viva y más intensa.

La estructura celestial es también, en la concepción patristico-medieval, una escala de vida. Por intermedio de Beatriz, Dante consigna su adhesión a esta doctrina que el Medioevo recoge, al aludir a las jerarquías angélicas en *Par. XXVIII*, 130-132: "*E Dionisio con tanto **disio**/a contemplar questi ordini si mise,/che li nomò e distinse com'io*". Se refiere, en realidad, a Dionisio Areopagita, a quien erróneamente se atribuyó el *De caelesti hierarchia*, obra que ordena las inteligencias angélicas tal como ellas son presentadas en la *Comedia*. Sea de ello lo que fuere, lo cierto es que estas líneas dan cuenta del deseo de contemplación de la jerarquía celestial, interés que atraviesa toda la Edad Media, como se advierte, especialmente, en sus producciones artísticas.

Pero retomemos el rastreo del deseo de conocimiento de Dante en cuanto protagonista de la *Divina Comedia*. Hemos visto cómo ese deseo se va satisfaciendo progresivamente, en primer lugar, con la asistencia de Virgilio. A ella le sucede la guía de Beatriz, ante cuya disposición a la respuesta, el poeta se muestra particularmente respetuoso. Prueba de ello son estos versos de *Par. XXI*, 46-48: "*Ma quella ond'io aspetto il come e 'l quando/del dire e tacer, si sta; ond'io,/ contra il **disio**, fo ben ch'io non dimando*". En este caso, al permanecer inmóvil Beatriz, aquella que determina el cómo y el cuándo del decir y del callar, el peregrino se abstiene de preguntar, contra su deseo de hacerlo. Creemos que esto es algo más que un recurso literario: Beatriz simboliza la palabra divina, la verdad revelada. Y no depende de la voluntad del hombre determinar la oportunidad de acceder a la revelación, lo cual no significa, empero, que no se desee esa claridad de verdad. Por ello, tres líneas más adelante, Beatriz invita al poeta a formular su acuciante pregunta: "*Solvi il tuo caldo **disio***".

En este ámbito paradisiaco, el poeta, ahora en cuanto autor, muestra explícita conciencia de la profundidad y complejidad de la materia que ha de abordar en la tercera cántica. Por eso, al presuponer en los lectores el deseo de ahondar en ella, les reclama una más intensa atención: "*O voi che siete in piccioletta barca,/ **desiderosi** d'ascoltar, seguiti/dietro al mio legno che cantando varca*", se lee en *Par. II*, 1-3. Los invita así a seguir la estela de su poética nave de Ulises, que se adentra ahora en el mar más hondo y anchuroso posible: el de las realidades divinas. Y, en efecto, ya en esta latitud cognoscitiva, su deseo de saber se especifica en el ansia de penetrar lo que para la razón humana es un misterio, el de la doble condición de Cristo en quien se han compenetrado la naturaleza humana y la divina en una misma irrepetible "esencia", según se dice en *Par. II*, 40-42: "*accender ne dovria più il **disio**/di veder quella essenza in che si vede/come nostra natura e Dio s'unio*".

No obstante, antes de satisfacer el ansia de acceder a este máximo misterio del Cristianismo, Dante experimenta el deseo de conocer muchos otros en su itinerario a través de los cielos.

Precisamente en el de la luna, lo acometen dos dudas: la primera concierne al poder de la violencia sobre una voluntad recta —y nótese que, una vez más, aun en el Paraíso, sus inquietudes atañen al plano humano y a la dimensión ética del mismo—; la segunda versa sobre la distribución de las almas bienaventuradas en los diversos cielos. El poeta reprime su ansia de saber acerca de estas cosas, "... *ma 'l mio **disir** dipinto/m'era nel viso*", declara en *Par. IV*, 10-11. Cabe anotar aquí que, como se pudo haber registrado ya, las formulaciones de deseo en la *Comedia* —sobre todo, el de conocer—, además de manifestarse, obviamente, de modo oral, lo hacen a través de la expresión facial, como en este caso. Otras modalidades del lenguaje gestual —tan rico en el Poema— no suelen aparecer, empero, como canal de manifestación desiderativa.

En cualquier caso, la *Comedia* consigna la necesidad y la conveniencia de expresar el deseo de conocer con toda la intensidad que éste pueda contener. Ello se comprueba en las constantes invitaciones a hacerlo así que tanto Virgilio como Beatriz dirigen a Dante, entre las cuales la que se lee en *Par. XVII*, 7-8 es, quizá, la más significativa: "*Manda fuor la vampa/del tuo **disio***".

Retomemos ahora esa particular situación del poeta en la que se siente acuciado por una doble pregunta, circunstancia de la que Dante —ya no protagonista sino autor— se vale para subrayar la vehemencia que asume en el hombre el deseo de conocimiento. Pero éste no escapa a la percepción de Beatriz, quien, más adelante, en *Par. IV*, 16-17, le dice "... *Io veggio ben come ti tira/uno e altro **disio**...*". Y, en los versos 70-72 del mismo canto se dispone a satisfacer el ansia de saber dantesca —y humana en general— sobre el menor grado de beatitud concedido a las almas que, cediendo a violencia ajena, ven disminuir sus méritos en la resistencia al mal: "*Ma perchè puote vostro accorgimento/ben penetrare a questa veritate,/come **disiri**, ti farò contento*". Finalmente, el poeta declara, en *Par. IV*, 117, que la amada le "*puose in pace uno e altro **disio***".

En su trayectoria por el Paraíso, Dante verá intensificarse y ser saciados gradual y sucesivamente sus deseos de comprender la realidad que lo circunda. Así, en *V*, 119-20, aun los bienaventurados se ofrecen a aclarar sus dudas sobre ellos: "... *se **disii**/di noi chiarirti...*"; en *VII*, 53-54, elige la más expresiva imagen para dar cuenta de la situación de quien, en el afán de alcanzar una clara verdad, se debate en el nudo de un problema, buscando la respuesta que le permita desatarlo: "*di pensiero in pensier dentro ad un nodo,/del qual con gran **disio** solver s'aspetta*"; en *VII*, 121, Beatriz se apresta, una vez más, a satisfacer la inquietud dantesca de comprensión, principio del conocimiento: "*Or per empierti bene ogni **disio**...*", que en este caso concierne a la doctrina sobre la Creación. En *XV*, 68, uno de los bienaventurados insta al poeta a formular en alta voz la pregunta por lo que desea saber: "*suoni la volontà, suoni 'l **disio***"; en *XXII*, 25-27, se reitera esa actitud indecisa del peregrino que confiesa: "*Io stava come quei che 'n sé reprime/la punta del **disio**, e non s'attenta/di domandar...*". Pero en *XXVI*, 90, en cambio, ante la certeza de encontrarse frente al alma de Adán, su ansia por penetrar en el misterio del pecado original borra en Dante toda timidez al preguntar, en virtud de "*un **disio** di parlare ond'io ardeva*"; en *XXVII*, 103-104, Beatriz nuevamente accede a resolver las dudas del poeta: "*Ma ella, che vedea il mio **disire**,/incominciò...*"; en *XXIX*, 47-48, son tres aspectos del problema teológico de la creación de los ángeles los que reavivan el ansia dantesca de comprensión, finalmente satisfecha: "... *sí che spenti/nel tuo **disio** già son tre ardori*"; y en *XXX*, 70-71, en las últimas instancias de su ascensión por los cielos, el peregrino conserva "*l'alto **disio** che mo t'infiama e urge,/d'avernotizia di ciò che tu veï*". Así, en el tránsito paradisiaco, no sólo resultan exaltados los afectos y la voluntad de Dante; también el ansia de verdad para la que está hecho el intelecto humano va siendo paulatinamente saciada.

En efecto, en *IV*, 127-29, se subraya que el intelecto del hombre únicamente se satisface con lo verdadero. La fuerza de esta honda necesidad humana lleva al poeta a apelar a otra imagen vigorosa: compara al intelecto, que sólo puede descansar en la verdad, con una fiera que, una vez atrapada su presa, reposa en la cueva. Pero, con énfasis aseverativo, añade que le es posible aferrar la verdad; de lo contrario, se habría de aceptar un absurdo inadmisible para

cualquier pensador cristiano en la Edad Media: el de una creación divina naturalmente condenada a no alcanzar su fin, es decir que desembocaría en la frustración el deseo natural de verdad con que, por su intelecto, el hombre ha sido traído al universo: "*Posasi in esso come fera in lustra, / tosto che giunto l'ha; e giugner pòllo: / se non, ciascun **disio** sarebbe frustra*".

Ahora bien, son éstas palabras que Dante pronuncia ante Beatriz, símbolo de la verdad revelada. Pero, en términos humanos, en los del hombre a quien va dirigida, dicha clase de verdad se traduce en categorías teológicas, es decir que atraviesa el tamiz de la formulación que le procura la razón humana. Y ésta, al ser limitada, finita, procede siempre discursivamente. De ahí que también Beatriz inste al peregrino, como lo hacía Virgilio, a seguir con toda la atención de su intelecto humano las explicaciones que le ofrece. Así, por ejemplo, en *Par.*, II, 124-25, le advierte: "*Riguarda bene omai sí com'io vado / per questo loco al vero che **disiri***", es decir que lo invita a seguir la manera, gradual y precisa, como ella procede en ese tema — que, en este caso, concierne a la influencia astral— para conducirlo a la verdad que él ambiciona aprehender.

Pero el contenido de la revelación excede, por principio, cualquier posible formulación teológica. El ansia de conocimiento de la verdad revelada no es, de suyo y en cuanto objeto, un deseo que se pueda satisfacer dentro de los límites de la pura razón. La requiere y la excede. Tal principio, familiar a todo escolástico cristiano, también encuentra expresión en el Poema. En efecto, en *Purg.* XXXIII, 82-84, Dante observa a su guía que "*tanto sovra mia veduta / vostra parola **disiata** vola, / che piú la perde quanto piú s'aiuta*": a tal punto la palabra deseada de Beatriz vuela más allá de la visión intelectual del poeta que, cuanto más éste se esfuerza por alcanzarla, por aprehender su sentido, más le parece perderla. La razón de esta incapacidad de penetrar cognoscitivamente en el significado de una verdad revelada radica precisamente — como se le revela después— en que él sólo conoce "*quella scola c'hai seguitata*", o sea, la Escuela de los filósofos y aun la de los poetas filosofantes de la época⁸⁹.

Una vez más cabe recordar aquí la distinción de órdenes, que es uno de los principios rectores del pensamiento dantesco: se trata, en este caso, de la que se debe establecer entre el dominio de lo natural y el de lo sobrenatural, en lo que atañe a la aprehensión cognoscitiva. En el primer caso, ésta redundaba en *scientia*; en el segundo, en *sapientia*. Tal diferencia es de vieja data en el pensamiento medieval, puesto que hunde sus raíces en la literatura patristica⁹⁰. Los escolásticos cristianos no sólo asumen la distinción entre los dos campos, sino que también contribuyen a dibujar con mayor nitidez los límites que los separan. Más aún, muchos de ellos,

89. Sapegno menciona, sin suscribirla, la opinión de algunos intérpretes que en la "escuela" seguida por Dante ven ya la doctrina "racionalista" del averroísmo latino, ya la de los curialistas que sostenían la supremacía pontificia sobre la del emperador. Por nuestra parte, añadimos que tampoco parece defendible suponer que aquí el poeta descalifique sin más a la Escuela, entendida en sentido amplio, vale decir, como la Escolástica.

90. San Agustín resume esta distinción, establecida ya por autores anteriores, y la lega a la Escolástica. Según escribe en *De Trinitate* XII, 14, 22, hay una diferencia entre la contemplación de los bienes eternos y la acción que nos permite hacer un buen uso de los bienes temporales. Llama a la primera *sapientia*; a la segunda, *scientia*. Sin embargo, advierte que, a veces, se denomina ciencia lo que es sabiduría porque también la *scientia* implica un punto de vista especulativo o de contemplación, como en los tratados éticos. Lo mismo ocurre en el Poema, cuando se reflexiona, por ejemplo, acerca de la naturaleza humana o sobre el libre albedrío. Téngase presente, además, que el mismo Dante había observado, en la carta a Can Grande, que la *Comedia* no está dirigida a la especulación sino a la acción, o sea, a la conducta humana "por la que se hace buen uso de los bienes temporales", como diría Agustín; o, para decirlo en la clave que seguimos, por la que la conciencia desenmascara la falsedad o la insuficiencia de algunos bienes deseados por encima de todos los demás posibles. Así, hay reflexión especulativa en el Poema con el fin práctico de que el hombre rijan acertadamente su vida. Ahora se advierte que es la contemplación de lo divino, propia de la *sapientia*, lo que confiere fundamentación última a la reflexión de la *scientia moralis*. La diferencia entre el planteo aristotélico y el dantesco radica en que, en la contemplación de lo divino, Dante se atiene a lo que la revelación dicta sobre ello. En este sentido, la remisión de Virgilio a Beatriz se puede leer como la de la *scientia* a la *sapientia*.

como el mismo Tomás de Aquino, trazan esos límites justamente para mostrar la continuidad de los dos ámbitos, desmintiendo así, como se sabe, su supuesta contradicción. Ahora bien, la demostración de tal continuidad no cancela la autonomía y los procedimientos propios de cada campo: la razón rige en el de la ciencia; la fe, en el de la sabiduría. Así como la sola fe no basta para el desarrollo de la *scientia*, la sola razón no es suficiente para acceder a la *sapientia*. En nuestra opinión, éste es el enfoque desde el cual se ha de leer el texto recién citado: la ansiada palabra de Beatriz es la de la revelación, y ésta resulta impenetrable a la única luz del intelecto: “*I difettivi sillogismi che fanno battere in basso le ali*” no logran, pues, remontar el vuelo del alma hacia la altura suprema, pero —y lo hemos visto, especialmente, en el *Purgatorio*— no son desdenados por Dante en un marco estrictamente filosófico, toda vez que también ellos satisfacen un deseo de conocimiento.

Esta clase de conocimiento que se apoya en la razón constituye, en la perspectiva aristotélica que Dante comparte, lo más propiamente humano. En efecto, tal modo de conocer le es dado al hombre por naturaleza; de ahí que sea válido universalmente para todos los miembros de la especie humana. Sin embargo, y siempre desde la óptica asumida por el poeta, las fuerzas de la sola razón no son suficientes para satisfacer la inquietud por conocer las últimas causas que rigen la vida del hombre. El conocimiento racional de la humanidad es progresivo y se puede prolongar indefinidamente, pero siempre restará, más allá de su alcance, el desasosiego de un interrogante cuya solución confiera una visión omnisciente de la realidad. En virtud de su misma esencia, la razón no puede, pues, dejar de anhelar lo que le es imposible por su carácter de finita: conocer a Dios y apropiarse de Su mirada.

Ese deseo de conocimiento absoluto, que convierte al hombre en un ser capaz de renovar constantemente sus dudas, cobra forma en el Dante que, en cuanto personaje protagónico de la *Comedia*, va ascendiendo de pregunta y respuesta a pregunta y respuesta. Ello se reitera precisamente porque su peregrinaje traza un itinerario de paulatina autoconciencia. Y ésta se entreteje con el conocimiento de la realidad reflejada en el alma. Todo esto se sintetiza en el segundo pasaje que consideramos clave en este punto y cuyo contenido doctrinal añade al afán de Ulises una implícita evocación del sereno magisterio de Beatriz:

“*State contenti, umana gente, al quia;
ché se possuto aveste veder tutto,
mestier non era parturir Maria;
e **disiar** vedeste sanza frutto
tai che sarebbe lor **disio** quietato,
ch’etternalmente è dato lor per lutto:
io dico d’Aristotile e di Plato
e di moll’altri; e qui chinò la fronte,
e piú non disse, e rimase turbato*”.

Purg. III, 37-45

Después de resolver una duda de Dante, Virgilio le advierte sobre la insensatez de quien espera comprender el misterio de la Trinidad con la sola luz de su razón. Entonces, añade los versos recién transcritos: los hombres deben contentarse con la respuesta al *quia*. Y he aquí incorporada en el Poema una de las palabras técnicas del latín escolástico, especialmente, el utilizado en textos teológicos: en ellos, suele acompañar a verbos como “decir”, “creer”, “saber”, introduciendo proposiciones sustantivas; así, por ejemplo, “*scire*

quia Deus est" significa "saber eso, que Dios existe. En cambio, la expresión *propter quod* remite a la causa de algo⁹¹.

Así, en el contexto señalado, Virgilio indica que la razón humana — adjetivo que se enfatiza en el verso 37— sólo puede alcanzar la existencia de Dios, pero no penetrar en las causas y designios divinos; el deseo de conocerlos únicamente se verá satisfecho en la medida en que la misma palabra de Dios los revele. Ahora bien, en una visión cristiana, la palabra de Dios se encarna en Cristo. Por eso, en lo que hace al deseo de conocimiento, se observa que si los hombres hubiesen podido conocerlo todo, si se hubiese concedido a su naturaleza esa mirada omníabarcante que anhelan, no hubiera sido menester que María diera a luz. Lo indicado aquí recuerda otro texto de santo Tomás, donde el Aquinate dice que "hay en las cosas que decimos de Dios dos modos de verdad. Pues hay algunas verdades acerca de El que exceden toda facultad de la razón humana, como por ejemplo que Dios es uno y trino. Y hay otras que aun la razón natural puede alcanzar, como que Dios existe, que es uno, y demás verdades similares. Y éstas también los filósofos las probaron acerca de Dios, por vía de demostración, guiados por la luz de la razón natural"⁹².

El discurso virgiliano recurre, después, a una argumentación *a fortiori*, válida, por cierto, en la economía interna del universo del Poema, puesto que remite implícitamente al canto IV del *Infierno*, donde se describe el Limbo. En efecto, Virgilio recuerda a Dante que él ha visto ese deseo de conocimiento de lo divino restar sin fruto, esto es, sin la alegría de la verdad, en almas tales que hubieran podido aquietarlo mejor que cualesquiera otras, en virtud de su profunda inteligencia. Sin embargo, como ésta no basta, dicha insatisfacción constituye para ellas su eterna pena. Se inserta entonces la mencionada alusión al Limbo, al mentar a Aristóteles y Platón entre otros muchos.

El relato dantesco consigna la actitud cabizbaja y turbada de Virgilio, justamente, porque él mismo pertenece también a la multitud de almas de genio superior que no accedieron en vida a la revelación cristiana, por inescrutables designios divinos. Se reitera así lo expresado a propósito del Limbo, al que son confinadas las almas que, aunque exentas de culpa y con méritos, no pueden llegar al Paraíso, ya porque murieron antes de ser bautizadas, ya porque vivieron fuera o antes del Cristianismo. Independientemente de la discusión teológica que al respecto se sostenía en su época, Dante, filósofo y poeta, se resiste a asignar a los sabios de la Antigüedad, tan amados por él, un estado demasiado duro; el que imagina para ellos no tiene el carácter "positivo" de la presencia permanente de un castigo, sino el negativo de una ausencia que se sabe eterna: nada menos que la del Bien sumo. En efecto, su pena es el deseo sin esperanza de la visión de Dios; de ahí que en el Limbo no se hayan escuchado llanto ni rechinar de dientes, tan sólo suspiros en los que se exhala la tristeza de ese anhelo consciente que jamás

91. Como la oración completiva está emparentada con la causal, *quod* ha arrastrado a *quia*. Ya Cicerón escribe algunas veces *laudo quod*, y otras *laudo quia*. Desde el comienzo del siglo III, *quia* va ganando terreno entre las conjunciones que introducen completivas, de modo que las lenguas románicas suponen la casi generalización de *quia* como completivo, reducido, delante de vocal, a *que* en español y a *che* en italiano. Cf. V. Väänänen, *Introducción al latín vulgar*, trad. de M. Carrión, Madrid, Gredos, 1969, pp. 254-56.

92. *Contra Gent.* I, 3 *in principio*. Desde este capítulo al octavo Tomás ofrece una exposición doctrinal sobre la relación entre el conocimiento filosófico y el que se adquiere por revelación sobrenaturalmente, con los fieles del Islam. Se ha creído que el blanco de santo Tomás es aquí el averroísmo en particular. Recuérdese que es propia de los averroístas, no de Averroes, la doctrina de la doble verdad. La actitud de la escolástica cristiana fue, por el contrario, la de ver continuidad entre ambos campos, de tal manera que el conocimiento de la verdad revelada prolonga e ilumina aquel que es dado a la razón. Los versos dantescos recién citados se hallan en esa línea doctrinal: no se lamenta que su deseo de conocimiento no se haya visto coronado por la verdad de la revelación, después del esfuerzo del discurso racional.

será colmado. Ese es el destino definitivo de Virgilio, quien, empleando la primera persona del plural, dice en *Inf.* IV, 42: "... sanza speme vivemo in **disio**"⁹³.

Llegamos así al término de nuestro rastreo del tema del deseo como posible eje de la *Divina Comedia*. En su transcurso se ha mostrado, en primer lugar, la importancia que reviste esta categoría, precisamente por su universalidad, en la cosmovisión del Medioevo. En ella el deseo es, en efecto, principio y motor de la dirección teleológica de todo lo creado; de modo que no puede sorprender que, por carácter transitivo, Dante haya convertido esta noción en pieza arquitectónica fundamental de una obra que, como el Poema, constituye una de las instancias más representativas de la mentalidad medieval.

En segundo término, se habrá advertido el particular predominio que tiene el tratamiento del tema del deseo en el caso del hombre. Esto ocurre en la medida en que, como se vio, el deseo es motor también de la conducta humana, a la que, en la concepción dantesca, obedece la cualidad positiva o negativa de la vida de los hombres. Desde ese punto de vista, su importancia como concepto clave de la *Comedia* proviene de que ésta presenta internamente, como materia, una sucesión de vidas humanas arquetípicas, cuya trayectoria queda cristalizada en la consecución final de sus respectivos objetos de deseo. Considerada externamente, en su intención formal, está dirigida a los hombres que, mientras transitan por este mundo, pueden aún descubrir aquella dirección desiderativa que garantiza un gozo verdadero y perdurable.

En tercer lugar, la intención pedagógica del Poema toma su punto de apoyo en la peculiaridad del deseo humano como consciente de sí. Dicha conciencia de la orientación que asume el propio deseo primordial en cada hombre, de un lado, está fundada en su condición de ser racional; de otro, funda, a su vez, o justifica filosóficamente, la gobernabilidad del deseo: sólo el ser consciente de la dirección desiderativa principal que rige la propia vida da lugar a su eventual rectificación. Ello se explicita en el contenido del relato, especialmente, en la exposición teórica del canto gozne del *Purgatorio*, y se encarna en las vicisitudes de la evolución del poeta en cuanto relator. Dante quiere comunicar al "mundo que mal vive" la posibilidad de despejar la selvática oscuridad inicial con la luz de la razón, que es la de la conciencia. Su foco luminoso desenmascara la ineluctable frustración a la que lleva el deseo cuando apunta a objetos vacuos, y desvela también la promesa de gozo real para el alma cuando se dirige a objetos supremos.

En cuarto término, el tema del deseo se reveló como eje de la *Divina Comedia* en su condición esencial de obra ética. Es, en efecto, el concepto axial en torno del cual se organiza estructuralmente el Poema. Su división en las tres cánticas se apoya en la ineludible necesidad de dominio sobre los deseos, fundada, como decíamos, en el poder del alma humana de cancelar, intensificar o reorientar la búsqueda del bien a la que lo impulsa la conciencia de esa facultad apetitiva. En la concepción filosófica seguida por Dante en la obra, tal poder, núcleo esencial del libre albedrío, hace a cada hombre moralmente inexcusable ante la dirección que imprime a su capacidad desiderativa. Por eso, así como es imputable por el extravío de la misma en bienes falaces e inferiores, se vuelve meritorio por dirigir su vida hacia los auténticamente superiores. En tal sentido, hemos procurado mostrar que, tomando el marco referencial del dogma cristiano, Dante propone su *Infierno* y *Paraíso* como arquitectura puramente imaginaria de los estados del alma en los que ésta se ve precipitada como consecuencia del extravío o acierto de su deseo rector, del que es responsable. Sobre esa responsabilidad se reflexiona en la serenidad meditabunda del *Purgatorio*, intermedio entre un dolor y una exaltación que el deseo conlleva germinalmente. Si se aceptare esta hipótesis, sería válida — aunque, sin duda, no excluyente — una interpretación, por así decir, puramente "inmanente" de lo relatado en la *Comedia*.

93. El canto IV de la primera cántica está dedicado al Limbo, esto es, a la antesala del infierno propiamente dicho. Por esa razón, no hemos incluido esta mención del deseo del v. 42 en el capítulo sobre los apetitos extraviados del *Infierno*. Aunque formalmente pertenezca a la primera cántica, la línea de *Inf.* IV, 42 expresa, en realidad, el más recto de los deseos humanos, el de la visión gozosa de Dios.

Por cierto, ello no significa de ninguna manera negar la fe cristiana de Dante, ni tampoco sugerir una suerte de concesión por su parte a la religiosidad vigente en su cultura; más aún, nos parece evidente que la compartía. Sólo hemos pretendido indicar otro posible enfoque que, si bien estuvo formulado por momentos en términos contemporáneos, no traiciona el texto ni la finalidad que lo alentó, según lo que el propio autor expresa en la carta con cuyo análisis abrimos este ensayo. Así pues, su relato puede ser leído también como un *periplo de desenmascaramiento del deseo*, como una reflexión sobre la potencia de éste y su papel decisivo en las vidas humanas, a algunas de las cuales el poeta, con libertad creadora, confiere dimensión ejemplar.

Pero no por esto se le ha de adjudicar la pretensión de haber penetrado los inescrutables designios divinos. Aun cuando sea posible considerar los dictados del dogma sobre infierno, purgatorio y Paraíso sólo como marcos de referencia que encuadran un mensaje basado en la vida trascendente y dirigido a ella, eso no basta para poner en duda la ortodoxia de Dante desde ese punto de vista; tampoco puede hacer olvidar su respetuoso proceder en tal sentido. Prueba de ello es el conjunto de versos finales de la *Divina Comedia*, donde el poeta finalmente calla, aceptando el carácter inefable del rostro divino, cuya contemplación constituye el supremo deseo posible para el alma humana. Ya al comienzo del *Paraíso*, en I, 7-9, había aludido a este inevitable límite último de toda expresión. Ante su más alto anhelo, el espíritu del hombre se ahonda de tal modo que el resto sólo puede ser silencio:

*"perchè appressando sé al suo **disire**,
nostro intelletto si profonda tanto,
che dietro la memoria non può ire".*

Bibliografía

Al ser inabarcable la bibliografía sobre la *Divina Comedia*, se ha optado por consignar aquí sólo la citada en este trabajo.

- * Baldwin, J.W., "Five Discourses on Desire: Sexuality and Gender in Northern France around 1200", in *Speculum*, LXVI (1991) 4, 797-819.
- * Barbi, M., "Nuovi problemi della critica dantesca", en *Studi Danteschi*, XXIII (1938) 46-77.
- * Cicchitto, P.L., *Postille bonaventuriane-dantesche*, Miscellanea Francescana, Roma, 1940.
- * Corti, M., *Dante a un nuovo crocevia*, Florencia, Sansoni, 1981.
- * Idem, *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Turín, Einaudi, 1983.
- * d'Entrèves, A.P., *Dante as a political thinker*, Oxford, 1952.
- * Duby, G., *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Madrid-Buenos Aires, Alianza, 1991.
- * Fallani, G., *Dante poeta teologo*, Milán, 1965.
- * Fortin, E.L., *Dissidence et philosophie au Moyen Age*, París-Montreal, Bellarmin-Vrin, 1981.
- * Gandillac, M. de, *Dante ou la passion de la Catholicité*, París, Téqui, 1991.
- * Gilson, E., *Dante et la philosophie*, París, Vrin, 1939.
- * Idem, *Le thomisme. Introduction a la philosophie de saint Thomas d'Aquin*, París, Vrin, 1965.
- * Ghibertean, Ph., *L'énigme de Dante*, París, 1973.
- * Griswold, J., "Aquinas, Dante and Ficino on Love: an Explication of the *Paradiso* XXVI, 25-39", en *Studies in Mediaeval Culture* (1976) 8-9, 151-161.
- * Goudet, J., *Dante et la politique*, París, 1969.
- * Lausberg, H., *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, 3 t., Madrid, Gredos, 1967.
- * Le Goff, J., *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, Taurus, 1981.
- * Libera, A. de, *Penser au Moyen Age*, París, Ed. du Seuil, 1991.
- * Lubac, H. de, *Exégese médiévale. Les quatre sens de l'Ecriture*, París, 1959.
- * Moore, E., *Studies in Dante*, Oxford, 1903.
- * Nardi, B., *Dante e la cultura medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1990.
- * Idem, *Nel mondo di Dante*, Roma, Laterza, 1949.
- * Idem, *Saggi di filosofia dantesca*, Milán-Génova-Roma-Nápoles, 1980.
- * Paolazzi, C., "Nozione di *Comedia* e tradizione retorica nella dantesca 'Epistola a Cangrande'", en *Studi Danteschi*, L (1990) 87-186.
- * Pietrobono, L., *Il poema sacro*, Bolonia, 1925.
- * Toynbee, P., *Dantis Alighieri Epistolae*, Oxford, 1920.
- * Valensin, A., *Le christianisme de Dante*, París, 1954.
- * Vossler, C., *La Divina Commedia studiata sulla sua genesi e interpretata*, Bari, 1927.

Indice de citas sobre el tema del deseo en la *Divina Comedia*

INFIERNO

II, 71
 II, 136
 III, 126
 IV, 42
 V, 82
 V, 113
 V, 120
 V, 133
 VI, 83
 VIII, 57
 IX, 107
 X, 6
 X, 18
 X, 43
 XIV, 93
 XXII, 62
 XXVI, 69
 XXX, 137
 XXX, 140

PURGATORIO

III, 40
 III, 41
 IV, 29
 V, 57
 V, 85
 VII, 26
 VIII, 1
 XI, 39
 XI, 86
 XIII, 87
 XV, 49
 XV, 53
 XV, 104
 XVII, 128
 XVIII, 31
 XIX, 66
 XIX, 87
 XX, 146
 XXI, 38
 XXII, 4
 XXIV, 111
 XXV, 106
 XXVI, 138
 XXIX, 5
 XXIX, 33
 XXXI, 22
 XXXI, 54
 XXXI, 118
 XXXIII, 61
 XXXIII, 83

PARAISO

I, 7
 I, 77
 I, 83
 II, 2
 II, 40
 II, 125
 III, 65
 III, 73
 III, 74
 III, 126
 IV, 10
 IV, 17
 IV, 72
 IV, 117
 IV, 129
 V, 86
 V, 113
 V, 119
 VII, 54
 VII, 121
 VII, 144
 VIII, 30
 IX, 79
 XIV, 132
 XV, 66
 XV, 68
 XVII, 8
 XVIII, 15
 XVIII, 133
 XIX, 15
 XX, 77
 XXI, 48
 XXI, 51
 XXII, 18
 XXII, 26
 XXII, 61
 XXII, 65
 XXIII, 4
 XXIII, 14
 XXIII, 39
 XXIII, 105
 XXIV, 132
 XXVI, 90
 XXVII, 103
 XXVII, 135
 XXVIII, 52
 XXVIII, 130
 XXIX, 48
 XXX, 70
 XXX, 132
 XXXI, 65
 XXXIII, 15
 XXXIII, 46
 XXXIII, 48
 XXXIII, 143

Índice general

Advertencia preliminar	7
 <i>I. Qué es la Divina Comedia</i>	
1. Bosquejo de algunas interpretaciones	11
2. La carta a Can Grande della Scala	16
3. Hacia un hilo conductor	27
 <i>II. El tema del deseo en el universo del Poema</i>	
1. La fuente doctrinal	33
2. Concepción escolástica del deseo	37
3. Dimensiones desiderativas en la <i>Comedia</i>	39
4. La nostalgia indefinida	43
5. Los deseos extraviados del <i>Infierno</i>	47
6. Desafío de la libertad en la mediación del <i>Purgatorio</i>	54
7. Los rectos deseos del <i>Paraíso</i>	61
8. El deseo más humano	68
 Bibliografía	 77
Índice de citas	78

Esta edición
se terminó de imprimir en
Talleres Gráficos Segunda Edición
Gral. Fructuoso Rivera 1066, Buenos Aires
en el mes de noviembre de 1992.

